

Drehli Robnik

Geschichtsästhetik und Affektpolitik. Stauffenberg und der 20. Juli im Film 1948 - 2008

2009

<https://doi.org/10.25969/mediarep/3736>

Veröffentlichungsversion / published version

Buch / book

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Robnik, Drehli: *Geschichtsästhetik und Affektpolitik. Stauffenberg und der 20. Juli im Film 1948 - 2008*. Wien: Turia + Kant 2009. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/3736>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

DREHLI ROBNIK

GESCHICHTSÄSTHETIK
UND AFFEKT POLITIK

STAUFFENBERG
UND DER 20. JULI

IM FILM 1948–2008

VERLAG TURIA + KANT

GESCHICHTSÄSTHETIK UND AFFEKT POLITIK

Drehli Robnik

Historiker und Filmwissenschaftler; Studium in Wien und Amsterdam;
Forschungstätigkeit am Ludwig Boltzmann-Institut für Geschichte und
Gesellschaft, Wien; Lehrtätigkeit an der Universität Wien, an der Masaryk
University, Brno und der Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt/M.
Gelegentlich Disk-Jockey und Edutainer. »Lebt« in Wien-Erdberg.

DREHLI ROBNIK

Geschichtsästhetik und Affektpolitik

Stauffenberg und der 20. Juli im Film 1948 - 2008

VERLAG TURIA + KANT
WIEN

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Bibliographic Information published by Die Deutsche Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data is available in the internet at <http://dnb.ddb.de>.

ISBN 978-85132-557-7

Lektorat: Joachim Schätz, Gabu Heindl

Satz: Gabu Heindl, Drehli Robnik

Cover: Lisa Ifsits

© Drehli Robnik, 2009

Verlag Turia + Kant

A-1010 Wien, Schottengasse 3A/5/DG 1

info@turia.at | www.turia.at

Inhalt

Einleitung: Auge, Hand, Widerstand. Politik im Ereignis, Zeit im Affekt: Stauffenbergs Geschichtsästhetik	7
Süße Ethik, saurer Bruch: Stauffenbergs Laptop – und Politik ohne Ressentiment	13
Wer sieht das so? Beförderung durch Delay	23
 1. Zwei andere Deutschlands. Harnacks Hirn, Pabsts Hand: Körperbilder und Zeitlogiken der Geschichte in der Doppelverfilmung des 20. Juli von 1955	 31
Widerstand an allen »Fronten«: Die Phänomenologie der Republik in <i>Der 20. Juli</i>	34
Die Hand im historischen Augenblick: Suspense und Prothese bei G. W. Pabst	40
Das Hand-Ehre-Deutschland: NS-Politik, Affekt und Erleuchtung in Pabsts Nachkriegsfilmen	53
Wie anders ist Deutschland? Langs Mabuse, Harnacks Stauffenberg und der Holocaust	62
 2. »Good to see you again!« Ein Widerständler als Wiedergänger in Nebenrollen und Nebenfilmen 1948-1990	 73
<i>Night of the Generals</i> , <i>Das andere Leben</i> und andere Seitenwechsel	74
Allianz und Abstraktion: Deutsch-deutsche Stauffenberge im Kalten Krieg	82
Sky high: Historie im Anbruch und im Kostüm – <i>War and Remembrance</i> / <i>The Plot to Kill Hitler</i>	90

3. Es lebe das Neue Fleisch!	
Biopolitik und Gedächtnisbildung in <i>Stauffenberg</i> (2004) . . .	99
Graph Stauffenberg: Das Auge in der historischen Handlung . . .	102
Bleib am Leben! Familienvater vs. Fanatiker	108
Man sieht nur mit dem Herzen gut:	
Gedächtnisbildung als Medienallegorie	117
 4. The Birth of a Region:	
Postnationaler Adel und Pöbel rund um Guido Knopp	125
Täter und Titel: Fernsehen, Widerstand und Rollen-Spiele im	
Europäischen Geist	130
Schwaben in Afrika: Briefwechsel	
zwischen Guido Knopp und <i>Stauffenberg</i> (2004)	146
 5. Es lebe das Andere!	
Ethik und Genetik: Was Stauffenberg-Dokus bezeugen	153
»Wie haben Sie begrüßt?«	
<i>Operation Walküre</i> (1971), <i>Operation Radetzky</i> (1992) . . .	155
Von Berlin nach Berlichingen mit Google Earth	163
St. Auffenberg aus Scientollywood	177
 6. Über Gipfeln, unter Gleichen: <i>Valkyrie</i> (2008)	187
Es lebe das scheinheilige Deutschland!	187
Verdrehte Augen: Queere Walküre	197
Ein politischer Akt: Stauffenbergs Geist	212
 Danksagungen	227
Anmerkungen	229

Einleitung: Auge, Hand, Widerstand

Politik im Ereignis, Zeit im Affekt: Stauffenbergs Geschichtsästhetik

Der Witz »Mit dem Zweiten sieht man besser« wurde bereits gemacht, in Form einer Zeitungsartikelüberschrift im Rahmen der Debatte um die Berliner Dreharbeiten zu Bryan Singers *Valkyrie* (*Operation Walküre – Das Stauffenberg-Attentat*, USA/D 2008). Die Witz-Formulierung bezog sich auf den eine Augenklappe tragenden Oberst Graf Stauffenberg, den Tom Cruise spielt, sowie auf den Slogan des ZDF, des »Zweiten« (Deutschen Fernsehens), den TV-Promis zu Werbezwecken in die Kamera sprechen, wobei sie mit der Hand ein Auge abdecken. Bevor wir uns in eine Debatte darüber verstricken, was es besagen soll, dass ein Witz schon gemacht wurde, und ob in diesem Buch nicht ein anderer, mehr eigendynamischer Begriff von Wiederholung zum Tragen kommen soll (und wird), – eine Unterbrechung. Denn: Es stimmt nicht, das Gegenteil ist wahr. Ohne zweites Auge sieht man besser; das gilt zumindest für Stauffenberg. Um Stauffenbergs Aisthesis, sein Wahrnehmen und seine Wahrnehmbarkeit, um deren Aufteilung und Verzeitlichung im Medium von Filmbildern geht es in diesem Buch. Es geht um internationale Film- und Fernsehbilder Stauffenbergs und des 20. Juli, die in sechs Jahrzehnten, von 1948 bis 2008, entstanden und in Umlauf gekommen sind.

Claus Schenk Graf von Stauffenberg: Zur Zeit seines gescheiterten Hitler-Attentats, Umsturzversuchs und Erschießungstodes am 20. Juli 1944 war er 37 Jahre alt, Oberst in der deutschen Wehrmacht und Chef des Stabes im Ersatzheer des Oberkommandos des Heeres; kriegsverletzungsbedingt hatte er nur ein Auge und eine Hand (und an der nur drei Finger). Betrachten wir sein filmisches (und televisuelles) Bild als Verkörperung einer Weise, in der Geschichte zu sein, einer Subjektivität von Geschichtlichkeit, dann gilt: Ohne zweites Auge sieht man besser. Einäugiges Sehen und die Beeinträchtigung von Hand und Handeln sind Einstieg, Fluchtpunkt und insistierendes Potenzial in Stauffenbergs Aisthesis. Wer nur ein Auge (und eine Hand) hat, sieht (und »handelt«) flächig statt räumlich. Geht es hier

nun um die postmodernistische Denkfigur einer Entgegensetzung der (Ober-)Fläche zur Tiefe des Raums? Nein. Es geht um Zeit; von der Zeit her geht es um Geschichtsästhetik und von dieser her um Affektpolitik. Unter dem Gesichtspunkt der Zeit lässt sich das Verhältnis von einäugig-einhändig-flächigem und normalem, räumlichem Wahrnehmen reformulieren. Es lässt sich übersetzen, in folgende Beziehung: zwischen der Ästhetik-als-Logik der Ereignisse in einer Zeit, die Spaltung ist, und der Ästhetik-als-Logik der Handlungen in einer Zeit, die Dauer und insofern der Verräumlichung zugeneigt ist. Ereignis-Zeit versus Handlungs-Dauer: Das entspricht in etwa einem Begriffspaar aus Gilles Deleuze' Logik des Sinns, das in seiner Film-Philosophie in der Unterscheidung zwischen »Zeit-Bild« und »Bewegungs-Bild« wiederkehrt, nachhallt. Ein Nachhall ist ein Echo, ein Delay. Delay heißt auch Aufschub und Verzögerung, und ein(e) solche(r) ist nun angebracht. Einen Augenblick.

Wie ist das mit Ereignis und Dauer? Reinhart Kosellecks Geschichtstheorie etwa versteht die Beziehung zwischen beiden im Sinn wechselseitiger Rückführbarkeit aufeinander. Dauer wäre hier ein anderer Name für das, was Koselleck als gelebte Zeitlichkeit des Menschen konzipiert, aus der sich die Zeitlichkeit der Geschichte (und deren Verstehbarkeit) ableitet. Dauer ist Zeit als emphatisch gelebte; dieses Leben von Zeit findet in Gegenwart statt, durch Vergegenwärtigungen von Vergangenheit durch Erinnerung und von Zukunft durch Hoffnung; Zeit als Dauer ist verräumlicht in der Wechselseitigkeit von »Erfahrungsraum« und »Erwartungshorizont«, wie Kosellecks metahistorisches Kategorienpaar heißt. In einer analogen Wechselseitigkeit steht bei Koselleck das Ereignis zur Dauer (bzw. zu den »Strukturen«): Ereignis und Dauer setzen einander voraus, erklären einander. Kein Ereignis ohne Struktur bzw. Dauer, die sich im »Medium« des Ereignisses artikuliert. Allerdings deutet Koselleck auch einen unauflösbaren Rest an, eine Überschüssigkeit und frappante »Novität« der Ereignisse, kraft derer diese nie ganz auf das Dauerhafte rückgeführt, ganz aus Strukturbedingungen erschlossen werden können. An diesem Punkt vergleicht er das geschichtliche Ereignis mit dem Kunstwerk, um dessen Eigenlogik zu fassen.¹

Ereignisse treten auf, als unauflösbar in und irreduzibel auf Voraussetzungen, Vergegenwärtigungen und gelebte Dauer: Was Koselleck andeutet, davon geht die Zeit-Philosophie von Deleuze bereits aus.

Deleuze ist hier insofern interessant, als sich, wie erwähnt, sein Begriff des Ereignisses recht eng mit seinen filmphilosophischen Begriffen verknüpfen und in dieser Verknüpfung der Koselleck'schen Geschichtstheorie gegenüberstellen lässt. Dass Deleuze seine Zeit-Philosophie eben auch im Medium des Films formuliert, geschieht nicht von außen, quasi aus Nettigkeit gegenüber interessanten Bildern, die sich als der Wirklichkeit ähnlich missverstehen lassen, sondern: Film ist in seiner Medialität unmittelbar eine moderne Form von Subjektivität und Sozietät, von deren Ordnungen und Störungen – Modulation von Leben mit gelegentlichen Chancen zum Denken.

Mit Deleuze gesehen, lässt sich sagen, dass Koselleck im (»klassischen«) Register des filmischen Bewegungsbilds argumentiert. In diesem wird Zeit indirekt repräsentiert, als gelebte und bewegte Dauer, durch geordnete Kompositionen von Wahrnehmungen und Handlungen. Von diesem Bewegungsregister, von dieser Tiefe der Ur-Sachen, um mit Deleuze' Logik des Sinns zu sprechen, setzen sich Ereignisse ab – wie Dunst an einer Oberfläche. Ereignisse sind reine Wirkungen und »Effekte«, nicht auf Ursachen rückführbar; vielmehr teilen sie das Feld der Ursachen und Bedingungen neu auf, indem sie nahelegen, dieses Ursächlich-Dauerhafte neu aufzurollen: Von der Warte der Wirkung aus machen sie bislang nicht wahrnehmbare Herkünfte als neue »Phantom-Kausalitäten« anpeilbar. Das Ereignis sucht sich retroaktiv seine Ursachen, bringt Vergangenheit neu hervor; es ist die Zeit als Neues. Wie gesagt: Eine begriffliche Ahnung von diesem Ereignisdunst verzeitlichter Geschichte, der keiner-weiß-woher kommt, zeichnet sich bei Koselleck ab. Bei Deleuze wird diese Ahnung (Intuition) zur Theorie: Das Ereignis ist Phantom, Effekt, radikal verzeitlichtes Bild (und nicht Bild, das Zeit als phänomenale Dauer intentionaler Bewegung repräsentieren würde); es ist Zeitbild.²

Was hat das mit Stauffenbergs Bild(ern) im Kino und Fernsehen zu tun? Sollen hier etwa Filme über den 20. Juli bis hin zur Guido Knopp-Doku und zum Tom Cruise-Thriller mit dem Label »Zeitbild« belegt und neben Rossellini und Godard abgelegt werden? Sicher nicht. (Obwohl...) Es geht nicht um Etikettenschwindel und schon gar nicht um dessen Vermeidung und jedenfalls nicht um Kräuterbeepflege in cinephiler oder kategorienhygienischer Absicht. Sondern: Es geht um die Geschichtsästhetik dieser Filme und Dokumentationen; d.h., es geht um die Verzeitlichung ihrer Bilder, um die Art, wie diese

Bilder Subjektivität und Erfahrung als sich filmisch bildende Empfindungen modulieren; und darum, wie in diesem jeweiligen Entwurf von Zeit und Subjektivität eine bildförmige Konzeption von Geschichte, Sozietät, Politik als Perspektive zum Sinn wird. In der Frage der Geschichtsästhetik – des Geschichtsbilds als in der Zeit moduliertes Filmbild – versteht dieses Buch Filme nicht primär gemäß der Logik des Bewegungsbilds, auch wenn die meisten von ihnen sich in einem Deleuze'schen Kino-Kataster unter dieser Kategorie einordnen ließen (aber wer würde das tun wollen?). Die Filme sollen nicht primär unter dem Aspekt der Dauer als gelebte Gegenwart gefasst werden, als Unterordnung der Bewegung unter das Telos der Handlung und den Primat der Erzählung. Auch wenn das, wovon die Filme erzählen, hier immer wieder so anschaulich wie möglich zur Sprache kommen soll, geht dieses Buch nicht vom Erzähl(versteh)en, seiner Psychologie, seinen Kognitionsschemata und Individuierungen als gegebenen Größen aus. Vielmehr wird versucht, die Perspektive des Ereignisses zu beziehen, die des Zeitbilds; und das meint nicht ein Label für »besseres« oder »moderner« Kino, sondern Insistenz der Zeit im und als Filmbild gegenüber einer Vergegenwärtigung, die als Gegebenheit auftreten will.

Anders gesagt: Ausgangspunkt der Betrachtung ist nicht das Individuelle – der Held, sein Charakter, seine Intentionen und Handlungen –, sondern das »Dividuelle«, jener Gestus der Spaltung, Unterbrechung, Enteignung und Immer-neu-Aufteilung, den Deleuze dem Ereignis ebenso zuschreibt wie dem Affekt bzw. dem filmischen Affektbild. Seine Film-Philosophie konzipiert das Affektbild ein Stück weit analog dem Ereignisbegriff.³ Wir haben zum einen handlungsorientierte, individuierte Bewegungen in der Dauer und ihrer verräumlichten Repräsentation, zum anderen Ereignisse und Affekte, die sich von dieser Repräsentation absetzen, diese stören und auf Neu-Aufteilung insistieren. Das Dividuelle des Affekts beschreibt Hermann Kappelhoff in seiner deleuzianischen Empfindungsästhetik des Kinos so: Jenseits aller Ausdrucks(phänomeno)logik, die Bilder als Expressionen des Inneren einer Figur lesbar macht, »bleibt doch der Affekt das eigentliche Problem, der niemandem gehört, der nicht zugeordnet ist, weil er die Figur übersteigt«. – »Affekte sind keine Gefühle [...], sie übersteigen die Kräfte derer, die durch sie hindurchgehen«, heißt das bei Deleuze und Guattari.⁴ In diesem Übersteigen, diesem ereignishafte Unterbrechen eines Kontinuums, ist der Affekt zugleich das, worin

Subjektivität (die »Figur«) gründet: Im Deleuze'schen Film-Denken ist der Affekt, der einen Aufschub, ein Moment der Unbestimmtheit in die Fortsetzung von Wahrnehmungen durch Aktionen einführt, die erste Dimension von Subjektivität; er reißt in die Abfolge von Einwirkung und Reaktion eine Bresche, in der sich Zeit auftut und auswirkt.⁵

Ereignis, Affekt, Subjektivierung – das lässt sich näher am Thema dieses Buchs reformulieren mit Kappelhoffs Theorie-Entwurf zum US-Kriegsfilm, der sich an seiner deleuzianischen Kino-als-Melodram-Theorie orientiert.⁶ Kriegsfilm ist Melodram, und das Melodramatische ist eine Perspektive aufs Kardinale des Kinos: Der Kriegsfilm führt die Nagelprobe der Subjektivierung nicht im Modus des »Aktionsbilds« (Deleuze) durch – weder im Register der Erzählungen, die davon handeln, wie sich handlungsfähige Gruppen bilden, noch im Register der Action, in der Subjektivität sich als Omnipotenzrausch erlebt. Sondern: Erst die Unterbrechung der erzählten wie auch der allmachtsfantasmatischen Handlung bzw. Aktion, die Erfahrung eines Sturzes in den Affekt der Ohnmacht, macht ein Subjekt. Wir können hier an weinende, leidende, desillusionierte, traumatisierte Kriegerfiguren denken, in deren Anblick Kriegsfilme ihr melodramatisches Gesicht zeigen, das sie von der Machbarkeitsroutine oder vom triumphalistischen Actionkino unterscheidet; aber wir müssen nicht. Wir können auch Deleuze' Gegenüberstellung von Dauer und Ereignis, von Vergegenwärtigung und Verzeitlichung, kurzschließen mit seiner Entgegensetzung von Aktion-als-Repräsentation zu einem Eigendynamisch-Werden des Affekts, das er unter Chiffren wie »Krise des Aktionsbildes« oder »Riss im sensomotorischen Schema«⁷ anspricht; in diesen Krisen und Rissen der Handlung kommt die Zeit im Bild zur Geltung.

Oder wir können – ganz in der Nähe von Deleuze' Film-Begrifflichkeit und nur noch einen Schritt von Stauffenberg entfernt – aufgreifen, was in Deleuze' Studie zu Francis Bacons Malerei unter Überschriften wie »Auge und Hand« steht: Das Bild bestimmt sich als Affekt (als »Sensation«, wie es hier bedeutungsähnlich heißt), indem es Körper desorganisiert. Eine vorgebbare Unterscheidung zwischen Körpern im und vor dem Bild macht der Affekt hinfällig; vom Affekt her gedacht, sind beim Film wie bei Bacon die Körper der BetrachterInnen immer auch im Bild, das Modulation ihrer Zeitlichkeit-als-Empfindung ist. Das Bild teilt die bestehende Verteilung, Arbeitsteilung, der Organe und Sinne neu auf, bringt den Common Sense des

Sensoriums durcheinander, setzt im Affekt die Insistenz eines »organlosen Körpers« frei, der das Provisorische und Unfundierte einer jeweils gegebenen organischen Konfiguration bezeichnet.⁸ Die repräsentative, die aktionslogische, bewegungsbildhafte Dimension des Bildes gilt der konformen, hegemonialen Koordination von Auge und Hand. Das Affektive, zugleich Verzeitlichte, des Bildes hingegen kann ereignishafter Einbruch der Kräfte der Hand in die Domäne des Auges oder Entdeckung einer Tastfunktion im Sehen sein.⁹ In jedem Fall geht es darum, dass die normale Funktion und Koordination von Auge und Hand, Wahrnehmung und Handlung, gestört werden. Dann bildet sich so etwas wie ein Subjekt oder Widerstand.

Aus dieser Perspektive bezeichnet der 20. Juli und inkarniert Stauffenberg etwas dem Kino Wesentliches: der 20. Juli als Ereignis, das nicht ein Geschehen als Akzentsetzung im Ablauf einer Dauer ist, sondern die Frage aufwirft, was als Ereignis zählt und wie wir dessen Geschichte verstehen; Stauffenberg als einer, dessen Auge und Hand nicht normal sind, der abweichend sieht und handelt. Ohne zweites sieht man besser: Wer nur eine Hand und ein Auge hat, »erfasst« einen sozialen Raum der Verteilungen von Kräften, ein historisches Machtgefüge, anders, sensibilisiert für die Insistenz einer anderen Organisation als jene, die aktuell ist. Es geht hier nicht primär um historische oder filmhistorische Empirie (auch nicht um Empirie von Körperbehinderungen). Vielmehr geht es um das Potenzial, das verkörpert ist in folgendem Zufall (der Sinn-Option ist): Stauffenberg, der im Film immer wiederkehrende Akteur des Widerstands, der variable Platzhalter einer Möglichkeit von Politik, die in den Filmen auf immer andere Weise artikuliert und »abgewickelt« wird, kurz: Stauffenberg als Subjekt von Geschichtlichkeit ist zugleich Subjekt einer nicht-normalen Aisthesis, Handelnder im Zeichen der Aktionskrise, hellsichtig im Zeichen der Wahrnehmungsstörung.

Kino ist Wahrnehmung der Welt im Zeichen des Bruchs mit dem Handeln an der Welt, könnten wir zunächst mit Deleuze (oder Schlüpmann oder Cavell) festhalten.¹⁰ Und sofern Film nie bloßes Ritualisieren von Machbarkeits- und Allsichtsgefühlen ist, sondern immer auch die Ereignung des Affekts als Enteignung des intentionalen, handlungsfähigen, seiner Sinne mächtigen Leibes mit artikuliert, lässt sich Stauffenberg als (eine) Verkörperung des Kinos sehen. Die Idee, Kino als verkörpertes zu theoretisieren, ist nicht neu. Das gibt es in Vivian

Sobchacks Phänomenologie des emphatisch gelebten *film body*, sowie bei Autorinnen, die daran anknüpfend etwa Film als Haut verstehen. Das gibt es bei Jean-François Lyotard, der das filmische Bewegungskontinuum als herrschaftliche Doxa der Weltgewandtheit, des »Abhebens« und »Fliegens«, verwirft und hartnäckige Momente der Paradoxierung und des »Hinkens« als genuin Filmisches dagegen setzt. Das gibt es schließlich bei Thomas Elsaesser und Malte Hagener, die nichts weniger als eine Einführung in die Filmtheorie vorlegen und diese (in der Neuaufteilung des Feldes) »handhabbar« machen, indem sie Theoriediskurse nach den in ihnen jeweils fokussierten Sinnesorganen und -modalitäten gliedern.¹¹ Ein vergleichbares Motiv geht um in den Kapiteln dieses Buchs; den filmischen und televisuellen Stauffenberg-Figurationen sind immer wieder Organe zugeordnet, die in den Inszenierungen der verkörperten, verzeitlichten und geschichtssinnträchtigen Subjektivität des Widerständlers jeweils paradigmatisch werden: Stauffenberg ist ganz entscheidungsbefähigte Hand bzw. ganz denkende (räsonierende) Stirn in den beiden BRD-Spielfilmen zum 20. Juli aus dem Jahr 1955 (Kapitel 1); er ist ganz Auge bzw. ganz wund in zwei deutschen TV-Großproduktionen von 2004 (Kapitel 3 und 4); er ist ganz Ohr (und ganz im Arsch) in einigen fernsehdokumentarischen Entwürfen der Nullerjahre (Kapitel 5); er ist ganz Mund in der Darstellung durch Tom Cruise in *Valkyrie* (Kapitel 6).

SÜSSE ETHIK, SAURER BRUCH: STAUFFENBERGS LAPTOP – UND POLITIK OHNE RESENTIMENT

Wo die meisten Leute Organe haben, hat Stauffenberg Prothesen: ein Glasauge unter der Augenklappe und einen Handstumpf. (Die Anmesung eines Prothesenglieds schob er, so heißt es, zugunsten der Arbeit am Umsturzplan auf.) Wie sich ein defekter, tendenziell desorganisierter Leib als Verkörperung des Begriffs einer Ontologie des Films anbietet, wurde eben mit Deleuze aufgerollt. Zu größerer Prominenz hat es die medientheoretische Nutzung des Begriffs Prothese gebracht. Von der Prothese soll nun die Rede sein: im Sinn dessen, was ein Moment des Aktionsbruchs am Leib markiert (siehe oben), im Sinn dessen, dass sie nicht nur Fehlendes repräsentiert, sondern supplementär Neues ins Spiel bringt, sowie vor allem im Sinn von

Geschichtsästhetik – die Prothese als Körper-Bild kulturtechnischer und gouvernementaler Formung von Subjekten und deren sozialer Zugehörigkeit.

In einer Studie zur Prothetik als wechselseitige Durchdringung von Menschlichem und Technischem liest Karin Harrasser den Wandel in der Gestaltung von Arbeitsprothesen als Bild eines Übergangs im Wissen vom Verhältnis zwischen den Teilen und dem Ganzen des Sozialen: Der fordistisch-disziplinarischen Konzeption des Individuums als einzugliedernder Bestandteil von Massenkörperschaften wie Heer, Industrie, Nationalstaat (exemplarisch im Ersten Weltkrieg) entsprechen standardisierte Prothesen, die versehrte Körper an tayloristische Produktionsregimes anpassen. Dem steht die heutige, postfordistische Logik der Designer-Prothese entgegen, die Subjektivierungs- und Regierungstechniken der Selbstführung artikuliert und dabei Wohlbefinden und Lebensentfaltung befördern soll.¹² Harrasser führt zwei diskurslogische Umschaltstellen von der Prothetik der Massenarbeit zur Prothesen-Ethik der Kreativarbeit an: zum einen Gedanken zur Ermöglichung von Selbst-Genießen durch künstliche Gliedmaßen, wie sie der an experimentellen Selbstbeobachtungssystemen arbeitende Psychologe mit dem zu seinem Anliegen passenden Namen Narziß Ach 1920 formulierte (in einer Festschrift für seinen Lehrer Carl Stumpf); zum anderen Überlegungen zu künstlichen Händen, die »Kriegsinvaliden gebildeter Stände« angemessen sind, in der vitalistischen Prothetik von Ferdinand Sauerbruch.

Der Chirurg Sauerbruch ist eine doppelte Anschlussstelle an Stauffenberg. Der Graf war mit Peter Sauerbruch befreundet und nach seiner Verwundung bei dessen Vater Ferdinand in Behandlung; im Kontext neuerer Fernseh-Rückblicke auf die Militäropposition gegen Hitler tritt ersterer 2004 im ARD-Dreiteiler *Offiziere gegen Hitler* als Zeitzeuge auf, letzterer im selben Jahr als Figur einer Spielszene des ZDF-Dokudramas *Die Stunde der Offiziere*: Der Star-Chirurg rät Stauffenberg von Umsturzplänen ab; in seinem Gesundheitszustand, meint er, »schleichen sich leicht Fehler ins Kalkül«. Schon fünfzig Jahre zuvor war Ferdinand Sauerbruch Filmfigur, verkörpert von Ewald Balser in der Adaption seiner Autobiografie. Wie es der Zufall – vornehmer gesagt: die Rückgebundenheit geformten Wissens an ein Diagramm blinder Wahrscheinlichkeiten – will, zeigt schon ein »flacher« Blick auf *Sauerbruch – Das war mein Leben* (BRD 1954,

Regie: Rolf Hansen, Regieassistent: Hans Stumpf) einige Motive, die in den Sinnbahnungen des Stauffenberg-Universums in diesem Buch umgehen: Der Titel artikuliert eine Spaltung des Subjekts der Äußerung, anhand des neuralgischen Begriffs »Leben«, mit der Implikation eines Blicks aufs (eigene) Leben aus dem Jenseits bzw. einer Position göttlichen Wissens gegenüber dem Irdischen. Letztere Art von Theo-Epistemologie wird uns im ersten Kapitel anhand eines der »Juli-Filme« des Jahres 1955 beschäftigen: In G. W. Pabsts Stauffenberg-Figuration begegnen wir ähnlichen Konstellationen von Licht und Prothese wie in der Schlusszene des Sauerbruch-Biopic. In dieser lauschen Chirurg und Gattin dem Kirchenorgelspiel eines Kriegsversehrten, dem Sauerbruch eine künstliche Hand verpasst hat, zum Bach-Chorgesang »Unser Leben ist ein Schatten«; auf die Frage seiner Frau »Wirklich nur Schatten?« sagt Sauerbruch sein Schlusswort: »Genauso viel Licht.« Der Sauerbruch von 1954, ein Ersatzvater mit Hitlerbart, der um die Not von Leib und Leben weiß, ist ein naher Verwandter der zeitgleich die BRD-Spielfilme bevölkernden Wehrmachtsoffizierspatriarchen, deren Kinomarktgängigkeit auch den Stauffenberg von 1955 – als einen jüngeren, aber nicht weniger emphatisch »wissenden« Cousin – mit auf die Leinwand bringt. Vom Stauffenberg im Juli-Film von Falk Harnack, der ebenfalls im ersten Kapitel untersucht wird, könnte Sauerbruchs tiefgründiger Filmdialogsatz stammen: »Ich hab in einem anderen Deutschland gelebt. Damit ist es aus. Da draußen liegen die Trümmer.« Andere Deutschlands gibt es in diesem Buch zuhauf.

Harnacks Film *Der 20. Juli* von 1955 behandelt Harrasser in einer mit Thomas Brandstetter erarbeiteten Studie zur »Entgliederung der Nation«¹³, die anbietet, Prothese und Sprengstoff als Medien der Politik und diesen Konnex u.a. in Stauffenberg inkarniert zu sehen. Harnacks Inszenierung des einhändigen bombenlegenden Verschwörers, so Harrasser und Brandstetter, zeigt das kriegstechnokratische Mobilisierungsphantasma und den antibürgerlichen, »explosiven« Nationalvitalismus, die den modernen politischen Imaginarien von Prothese und Sprengstoff anhaften, in verdrängter Form, adaptiert und gereinigt für die Nachkriegskonsensdemokratie. Stauffenberg erscheint in dieser Lektüre als Akteur, der die Lektion des neuen Regierungswissens – eher kybernetische Systemsteuerung denn Rangfolge – nur halb beherzigt: als Generalstäbler, der letztlich aufs Phantasma des Generalstabs hereinfällt, indem er fataler Weise seinen

Umsturz ganz von der Ausschaltung der Staatsspitze abhängig macht und so implizit die Legitimität der aktuellen Ordnung anerkennt. Als Kontrastfigur zu Stauffenberg führen Harrasser und Brandstetter einen anderen »deutschen« Generalstäbler mit Handprothese an, der die Automatismen postpolitischer Kybernetik schon ganz versteht, um den Preis allerdings, dass das verdrängte Politische seiner kalkulierenden Führungshand im reflexartigen Hitlergruß symptomatisch wird. Es ist Dr. Strangelove in Kubricks gleichnamigem Film von 1964.

Halten wir fest (um im Sinnbild der Hand zu bleiben): Die Prothese – geschichtsästhetisch, gouvernementalitätsoptisch gelesen – ist ein Bild für Entsorgung der Politik zugunsten der Steuerung und, enger gefasst, für Ablösung der Disziplin durch Aktivierung von Selbstsorge und Selbstkontrolle. Es geht um Übergänge von der normierenden »Krüppelpädagogik« zur ostentativ schönen Prothese als Wohlfühlmedium für Wissensarbeitende¹⁴, um neue, eher narzisstische denn nazistische Führungstechniken. Entlang dieser Übergänge springt auch das gegenwartsperspektivische Bild Stauffenbergs als historische Figur um: vom Soldaten, der einer starren Hierarchie angehört und an ihr scheitert, zum postfordistischen Wissens-, Kreativ- und Affektarbeiter¹⁵ *avant la lettre*. Dieses Stauffenberg-Bild, das uns vor allem anhand von *Valkyrie* noch beschäftigen wird, ist forcierte Interpretation im selben Maß wie es Details aus dem »Drama« des 20. Juli aufgreift: Als Aristokrat, eingebunden in komplexe, sub- und supranationale Verwandtschafts- und Loyalitätsgeflechte, als Verschwörer innerhalb einer heterogenen Projektarbeitsgruppe ist Stauffenberg Netzwerker und Teamworker; der Aspekt der Konspiration als *lean* gehaltene »Seilschaft« innerhalb einer Korporation klingt sogar in den diffamierenden Worten in Hitlers Radiorede am Spätabend des 20. Juli 1944 an: »Eine ganz kleine Clique ehrgeiziger, gewissenloser« Offiziere habe das Attentat verübt.

Auch die radikal verzeitlichte Bewegungslogik des Flexworkers Stauffenberg mutet heute vertraut an im postfordistischen Regime von dauermobiler Anytime-Anywhere-Arbeit und Just in Time-Produktion: Stauffenberg übernimmt ein schon mehrfach abgebrochenes Projekt (seinem Attentatsversuch gingen mehrere andere voraus); klinkt sich in einen bestehenden Plan ein, den er umschreibt und appropriiert (den als »Walküre« codierten Plan zur Niederwerfung von Aufständen durch das Ersatzheer); orientiert sich auf aufgeschobene Daten

(vom 15. auf den 20. Juli) und vorverlegte Deadlines hin (die am 20. Juli um dreißig Minuten früher angesetzte Lagebesprechung im »Führerhauptquartier«); nimmt, ganz Jetsetter mit Aktentasche und ständigem Blick auf die Uhr, die Morgenmaschine von Berlin nach Rastenburg in Ostpreußen (ins »Führerhauptquartier« *Wolfschanze*), absolviert einen Arbeitsbrunch auf dem Weg zur Lagebesprechung, nimmt den Mittagsflug retour, um für sein Nachmittagsumsturzprojekt wieder in seinem Büro im Bendlerblock zu sein, und gibt noch am Flughafen telefonisch Vorausanweisungen. So etwas kennt man aus dem heutigen Arbeitalltag gut, und würde Stauffenberg in einem der neueren Spielfilme zum 20. Juli seine Ferngespräche mit dem Handy führen, oder hätte er auf dem Flug nach Rastenburg einen Laptop vor sich, fiele uns das wohl nicht einmal auf. Als »Flexibilitätsavantgarde« führt Stauffenberg den »Blitzkrieg« heim ins Reich und gegen dessen »Führer«; da scheint es passend, dass dieser sein Hauptquartier am 20. Juli in *Rastenburg* hat. Stauffenbergs rastloses Empire hingegen ist nicht von dieser Welt. Für ihn gilt: Es lebe das eilige Deutschland!

Deshalb muss Flexibilisierung nicht als Befreiungsprojekt bejubelt werden: Auch sie ist eine unter Zwang durchgesetzte Norm, auch Postfordismus ist ein Regime, für das Deleuze die Chiffre »Kontrollgesellschaft« geprägt hat.¹⁶ Wenn dieses Buch sich, zusammen mit Geschichtsästhetik, auch dem Konzept Affektpolitik verpflichtet fühlt, dann heißt dies, das Affektive – die in der Filmerfahrung bespielte, freigesetzte Sinnlichkeit ebenso wie »affektive Arbeit« und schließlich den Deleuze'schen Affekt als Name der Zeit, die Dauer suspendiert – politisch zu verstehen, und das heißt nicht zuletzt, sondern zuerst: darauf zu insistieren, dass es diese politische Dimension gibt, im vollen Sinn der Formulierung, so wie man darauf beharrt, dass es Gespenster, Phantom-Ereignisse, »gibt« (noch ein Vorgriff aufs *Valkyrie*-Kapitel). Denn: Die ökonomistisch-kulturalistische Kybernetik, die heute verordnet, dass schlechthin alles, auch die einstmals ausgeschlossenen »Gefühle« und Manifestationen des Leiblichen, in den Verwertungszusammenhang des Kapitals integrierbar und Politik daher überflüssig ist (ein entsprechendes Stauffenberg-Bild zeigt sich in TV-Produktionen der Nullerjahre: Kapitel 3, 4, 5), – diese Wegrationalisierung des Politischen ist selbst ein politischer Akt der Installation und ständigen Neuadjustierung postdemokratischer Herrschaft und als solcher zu verstehen.

Die Politik der versuchten Abschaffung von Politik durch totale Kulturalisierung als Produktivmachung dessen, was »einst« (im Regime der Disziplinierung) normierte soziale Funktionsabläufe gestört hat: Dieses Thema lässt sich in filmtheoretischen Begriffen aufrollen, wie ich dies mit Blick auf Kino als Standort der Produktivkraftentfaltung von Affekt-Wissen versucht habe¹⁷, oder wie Elsaesser dies (ebenfalls mit Verweis auf Deleuze' Kontrollgesellschafts-Konzept) anhand von »Mindgame Movies« tut: Er liest Filme wie *Memento* oder *The Sixth Sense* als eine rezente Spiel-Film-Form der Einübung ins kontrollgesellschaftliche, flexibel vernetzte Wissen, die imstande ist, »productive pathologies« auszuloten, d.h., vormalige psychische Defekte umzuwerten zu Parametern von Kreativität (Narzissmus) wie auch von Kritik (Paranoia).¹⁸ Das Thema ließe sich auch über Slavoj Žižeks Revision der Deleuze'schen Theorie »spielen«: Žižek weist den »guattarisierten«, für das Konzept »Multitude« stichwortgebenden Deleuze zurück zugunsten des »noch« psychoanalytischen, Prä-68er-Deleuze vor allem von *Logik des Sinns*. Für dieses Buch interessant ist, wie Žižek Deleuze' Ereignis- und Phantom-Kausalitätsbegriff als radikalhistoriografische Matrix der Deleuze'schen Filmgeschichtsschreibung ausmacht (Filmbild-Typen als irreduzibel gegenüber der externen Sozial- und Institutionengeschichte), und wie er einen Gespenstermaterialismus der »Organe ohne Körper« (der eigendynamischen Prothese), beispielhaft das Lewis »Carroll'sche Grinsen ohne Katze« oder Filmbilder als unkörperliche Affekte, stark macht gegenüber einem vitalistischen Materialismus der konstituierenden Fleischlichkeit von »Körpern ohne Organe«; in letzterer Denkrichtung sieht Žižek eine Verzerrung des Deleuzianismus, die dem Nomaden-Ethos postfordistischer Flexibilität in die Hande spielt.¹⁹

Die Logik, der gemäß Žižeks Konzept einer »politischen Suspension des Ethischen« Deleuze gegen diesen selbst wendet und dessen Ereignis-Konzept als Geschichtsästhetik liest, findet sich schließlich auch bei Jacques Rancière, dem Theoretiker, der für den Politik-Begriff in diesem Buch am maßgeblichsten ist. Wir kommen Rancières Verständnis von Politik recht nahe, wenn wir dieses in seiner strategischen Entgegensetzung zur Ethik skizzieren und dabei kurz anreißen, in welchem Sinn das Ethische (und dessen Kritik) in den einzelnen nun folgenden Kapiteln jeweils angelegt ist. In jeder dieser Sinngebungen bezeichnet Ethik/Ethos eine Form der Film- bzw. Fernsehbildwerdung

eines Denkens und einer Ästhetik (einer »Aufteilung des Sinnlichen« im Gemeinschaftlichen), die Politik für überflüssig oder unmöglich erklärt; im Gegenzug ist Politik jeweils der Fluchtpunkt eines Bruchs mit der Ethik, eines Losreißens von ihr.²⁰ So schematisch wie möglich gesagt, ist Ethik bei Rancière das Denken und der Habitus, die einem Aufenthalt, einer sozialen, kulturellen, existenziellen Verortung gemäß sind; die Definition dieses als fundamental auftretenden Orts im Sinnlichen, in der gemeinschaftlichen Erfahrung, zu hüten, ist Sache der »Polizei« (Politik im reduzierten Sinn von »Administration«); der kategorial seltene Akt der Politik, in seinem Kardinalzustand der Demokratie, ist dem gegenüber Bruch mit diesem Ort, Ereignis des Erscheinens einer unfundierten Subjektivierung und anmaßenden Wortergreifung. Ethos als Gegebenes, Polizei als Repräsentation, Politik als Bildstörung, die Bild wird (Nichts, das Alles wird): dies macht die intime Verflochtenheit, zugleich Nicht-Beziehung, zwischen dem Politischen und dem Ästhetischen bei Rancière aus.²¹

Sechs Kapitel, sieben Ethiken, viele Filme: Kapitel 1 zeichnet anhand von Harnacks *Der 20. Juli* Stauffenberg als zentrale Figurierung eines filmischen Verständnisses von republikanischer Sozietät; deren Ethos ist das Maß-Halten, im Sinn von konsensorientierter Bescheidenheit wie auch von planender Vermessung der integrativen Gemeinschaft, verwandt der Rancière'schen »Parapolitik«. Komplementär zu dieser polizeilichen Steuerung der Wirtschaftswunder-Republik ist in Pabsts *Es geschah am 20. Juli*, dem anderen Juli-Film von 1955, das Bild des Widerstands im Zeichen einer Entgegensetzung des Wunders zur Wirtschaft zu verstehen. Es geht um Anrufung einer Erleuchtung, eines Affekt-Ereignisses, das routinierte Alltagsabläufe suspendiert – jedoch nicht in Richtung politischer Ermächtigung, sondern um jenseits, unterhalb, von Seinsvergessenheit, Verdinglichung und Geld-Gesetz einen spirituellen Grund des Allgemeinen wiederzufinden; hier lässt sich mit Rancière von »Metapolitik« oder, einfacher, von Ressentiment sprechen. Kapitel 2 widmet sich mehr oder minder obskuren, zwischen 1948 und 1990 entstandenen Kino- und TV-Spielfilmen, die ganz oder in Teilen von Stauffenberg und vom 20. Juli handeln; der Impuls, auch in jedem Sinn »danebene« Filme als Bildwerdungen von Politik anzugehen und in (und an) ihnen etwas zu »finden«, lässt sich lose verknüpfen mit Rancières filmästhetischem Programm. In diesem liest Rancière

Deleuze' Kino-Bücher als einen Versuch, die Enteignung des Films seitens der Repräsentation konzeptuell rückgängig zu machen und dem Kino die ungetrübte Selbstgemäßheit – das Ethos – seiner Bilder zu restituieren; Rancière votiert stattdessen dafür, gerade den ständigen »Selbstmissbrauch« seiner ästhetischen Möglichkeiten als Stärke des Films zu sehen, die erst die singulären Selbstdurchkreuzungen des Filmisch-Repräsentativen möglich macht.²² Im Kontext seiner Kritik an Deleuze hebt Rancière hervor, wie dieser darauf abzielt, die Bewegung von Bildern und Figuren konzeptuell anzuhalten und in allegorischen Lektüren (zumal Hitchcocks und Todd Brownings) zu »amputieren«; während Deleuze' Film-Ontologie, so könnte man hier sagen, demutsethisch auf die Inkarnation von Ohnmacht und Stillstellung zielt, setzt Rancières Film-»Fabel« auf die Prothese, auf das »Fingieren«.

Kapitel 3, 4 und 5 befassen sich mit deutschen Fernseh-Spielfilmen und -Dokumentationen zu Stauffenberg, vorwiegend aus den Nullerjahren, und variieren die Konstellation zwischen Ethik als Festhalten bzw. Rückgewinnung des Aufenthalts und Politik als Akt der Entortung und der unvorhergesehenen Artikulation, der nie restlos zum Verschwinden gebracht werden kann. Dass Politik, mit Rancière gedacht, selten ist, dass es sie aber dennoch immer wieder »gibt«, weil der Streit über die fundamentale Unfundiertheit gemeinschaftlicher Ordnung nie ganz zur Ruhe kommt, das ist verbildlicht in dem, was an den Filmen und ihrer geschichtsästhetischen Form unsicher und fragwürdig ist und bleibt; politisch-ideologische Projekte der Filme treten zutage in Bildern, die forciert, »gewollt« obszön anmuten. Kapitel 3 fasst den ARD-Spielfilm *Stauffenberg* (2004) im Zeichen jener demutsethischen Geste der Wiederbesinnung aufs Vorgegebene, auf welche die kulturalistische Rede vom Trauma und entsprechende Beschwörungen sensualistischer Ästhetik oft hinauslaufen. Mit Elsaessers Theorie zu Filmbildern deutscher Geschichte lässt sich hier sagen, dass die postpolitische Universalchiffre Trauma genau jenen Verlust bezeichnet, den sie zugleich ausblendet und mit verursacht: den Verlust der Option, strategisches öffentliches Handeln zu verhandeln;²³ Politik wird verunmöglicht, wo »Generationen« und Schmerzen zum Esperanto des Sozialen erhoben werden. Kapitel 4 liest den ARD-*Stauffenberg* mit Guido Knopps ZDF-Geschichtsbild des Widerstands zusammen: 2004 wird ein Bild Stauffenbergs als vorweggenommener Modelleuropäer inszeniert, das wohlverortet ist – regionalistisch

fundiert, rassistisch abgegrenzt. Kapitel 5 spitzt die Kritik an Ethik und Biopolitik zu, in der Untersuchung von TV-Dokus zum 20. Juli, die die Endlichkeit des Leiblichen als Heiliges anrufen bzw. Tom Cruise angreifen. Cruise, vielmehr der Stauffenberg-Figuration im Kino-Thriller *Valkyrie* von 2008 (außerhalb der USA Anfang 2009 gestartet), gilt das sechste Kapitel; es geht da um Ansätze zur Selbstaushelung eines Ethos der kreativen, affektarbeitenden Selbst-Stilisierung, um Selbst-Missbrauch als potenzielle Politik, sowie um Wiederholung und Retroaktivität; ergo soll vorerst nichts weiter gesagt und vorweggenommen werden. (Einen solchen Delay, der Vorwegnahmen von Wissen verhindern soll, überschreiben Film konsumierende Populationen mit der Chiffre »Spoiler Alert«.)

Ein Wort noch zur Politik im Kontext des Themas dieses Buchs, im Kontext von Nationalsozialismus und Widerstand. Widerstand kann vieles heißen; dass es für die Zeit 1933-1945 (und sind die, die sich 1931 mit der SA um Bierhallenhegemonie prügeln, nicht auch Widerstandskämpfer?) mehr heißt als Offiziersverschwörung, ist klar. Das weite Spektrum des Widerstands wurde am Geschichtswissenschaftsstandort Wien etwa von Gerhard Botz in einem Tagungsband zum 60. Jahrestag des 20. Juli über einen breiten »Resistenz«-Begriff perspektiviert: Dieser reicht vom Umsturzversuch übers Schwarzschlachten bis zu Handlungen, die – bitter-ironisch bzw. in einer Art, in der die Kybernetik des Feedbacks von Widerständen ins System anklingt – resistent sind, indem sie etwa das Leid von SS-Arbeitssklaven lindern und damit auch deren Produktivität steigern, was im Interesse ihrer Ausbeuter liegt.²⁴ Doron Rabinovici wiederum rollte Wortwahl-Kämpfe auf, die sich in historischen Situationen abspielen, in denen eine Politik etwa des zivilen Ungehorsams oder auch eine des Terrorismus sich auf das Konzept und das Wort »Widerstand« beruft; er verwies dabei auch auf strategische (Sinn-)Mehrwerte und Dilemmata, die sich daraus ergeben hatten, dass die außerparlamentarische Opposition (um eine ganz unbelastete Vokabel zu wählen) gegen die Regierungsbeteiligung der rechtsextremen FPÖ in Österreich sich oft auf den Anti-Hitler-Widerstand und dessen Vermächtnis berufen hatte.²⁵

Ein halbes Wort zu Österreich und dem 20. Juli, zumal dessen 60. Jahrestag: Die im öffentlichen Diskurs hierzu marginalisierte Position der Kritik an antidemokratischen, zum Teil apartheidsantisemitischen Agenden einiger der Verschwörer und an heutigen Versuchen, diese

als »Vermächtnis der Menschenrechte« zu reklamieren, vertrat etwa der Zeithistoriker Siegfried Mattl.²⁶ Am anderen Ende des Spektrums schrieb Hans Dichand, der greise Herausgeber der Ressentimentpostille Kronen Zeitung (in dieser Eigenschaft langjähriger Schattenkanzler der Republik), der seiner Massenkundschaft bei jeder Gelegenheit über seine Dienstzeit in der Kriegsmarine der Wehrmacht erzählt und im Rückblick auf die Bombardierung Dresdens mit Opferzahlen aufwartet, die selbst der NPD abwegig hoch erscheinen würden: In einem Sonntagsbeilagenartikel zum 60. Jahrestag ging er ebenfalls auf Distanz zu den Verschwörern des 20. Juli, allerdings mit der Begründung, das Attentat hätte beinah »fürchterliches Chaos« ausgelöst, und der Suggestion, es wäre besser unterblieben.²⁷

2007 zeigte das Österreichische Filmmuseum Claude Lanzmanns *Interview mit Benjamin Murelstein* (1975). Dabei wies Podiumsdiskutant Doron Rabinovici, mit Bezug auf gängig-gehässige Vorwürfe, die »Judenältesten« hätten doch Widerstand gegen die Deportationen leisten sollen, darauf hin, dass angesichts strategischen Massenmords das Organisieren von Überleben (ultimativer) Widerstand sei. Das ist ein Einstiegspunkt für die Frage zu Politik und Nationalsozialismus; nicht weil es um Identifikation mit den jüdischen Nazi-Opfern ginge, sondern weil vom Antisemitismus her Nationalsozialismus wie auch Widerstand politisch bestimmbar werden. Damit ist etwas Ähnliches gemeint wie bei Badiou, wenn er prekäre Analogien der NS-Politik zu sozialistischen Massenbewegungen anspricht und als Kriterium, Alleinstellungsmerkmal, des Nationalsozialismus den leeren Kardinalnamen »Jude« in seinem Gebrauch zu Zwecken der Selektion und Vernichtung anführt: Dieser Signifikant, so Badiou, ist ein genuines Produkt der Nazis, mit dem keine andere Politik etwas anfangen kann.²⁸ Das ist so, und das heißt: Das muss so sein: In der Frage nach dem Politischen von Widerstand und dem Spezifischen von Nationalsozialismus als Politik (die zugleich ultimative Verunmöglichung von Politik ist) steht auf dem Spiel, dass es eine kritische Opposition zu Formen von Herrschaft und Ungleichverteilung, die aus Kapitalverhältnissen resultieren, nur unter strikter Zurückweisung von Antisemitismus geben kann. Dieser Einwand gegen Phänomene, für die »nationaler Sozialismus« ein möglicher Name ist (besser als »Linksfaschismus«), wird – zum Glück – von vielen formuliert und läuft in etwa auf dies hinaus: Es ist nicht bloß so, dass der Antisemitismus, der Einsatz von

Stigmatisierungen, die die alten Nazis unter »Jude« subsumiert haben, in der Kapitalismuskritik weggelassen werden soll; vielmehr steht und fällt die Möglichkeit und Wirklichkeit von Kapitalismuskritik, von antihegemonialer Politik unter postfordistisch-postdemokratischen Bedingungen, mit der kategorischen und ausdrücklichen Zurückweisung von Antisemitismus (und von antiimperialistischem Machismo) »von innen heraus«. Anders gesagt: Im Kern, nicht im Dekor, der Kritik am Kapitalverhältnis als Ausbeutungs- und Herrschaftsform muss stehen, dass diese Kritik an keinem Punkt Entfremdungsanxiety, Sorge ums Unverfälscht-Gesunde, Bewahrung des Bodenständig-Heiligen, Ressentiment gegen die Listigkeit des Geldes oder »Heuschrecken«-Phobie sein kann – und was es an völkisch-ethischen Alarmismen mehr gibt, die sich im heutigen Kapitalismusbashing aufspielen.

Hier gälte es, zumal was die Rolle von Kino als Denk- und Subjektivierungsweise, als »Theoria« (Heide Schlüppmann), in dieser Zuspitzung betrifft, die Lektion zu beherzigen, die Kracauer – in Umarmung jenes Bildes namens Film, das alle(s) verdinglicht – klarer formuliert hat als seine fallweise »noch« heroischen, verzweiflungsaristokratischen Kollegen Benjamin und Adorno (die fast »ohne Kino« auskommen): Unecht-Sein ist Teil der Lösung, nicht des Problems, und jede Erfahrung von Ohnmacht und Dinglichkeit ist (filmisch) auf immanente Potenziale an Ermächtigung hin auslotend wahrzunehmen.²⁹ Enger am Thema dieses Buchs gesagt: Bilder der Politik stellen Fragen nach der Politik der Bilder (und vice versa), und im Blick auf Filmbilder des 20. Juli steht zur Diskussion, inwieweit sie Nationalsozialismus mit kapitalistischer Routine verwechseln (Pabst 1955) oder mit Politik insgesamt, um diese zu entsorgen (Baier 2004), oder mit einer Biopolitik der Echtheit kokettieren, die an Rassismus grenzt (Knopp 2004).³⁰

WER SIEHT DAS SO? BEFÖRDERUNG DURCH DELAY

Die Art, wie dieses Buch Bilder untersucht, mutet oft paranoid an. Das hat Methode. Die Annahme, alles hänge mit allem zusammen und noch peripherste Details stifteten Sinn (ohne dass eine Zentralverkörperung auszumachen ist: dieser Glaube wäre strukturell antisemitisch), ist heute ein Normalmodus von vernetztem Wissen. Fankulturen agieren paranoid: Sie erstellen endlose Listen von komplex vernetzten,

sinnträchtigen Details. Six degrees of separation (manchmal noch weniger). Cinephile Fanbiotope kultivieren ein Wissen aus Querverweisen, etwa aus Rollenbiografien von Schauspielern; sowas war einst Marotte, ist heute Methode und hat in der Internet Movie Database ein Spielfeld. Und: Viel von der abtastenden Spitzfindigkeit, die einst Privileg filmanalytisch-dekonstruktiver Experteneliten war, ist heute Usus all der User von DVDs und digitalen Filmarchiven. Die Film-Inszenierung, seit jeher Bespielung/Modulation verzeitlichter Wahrnehmung, macht heute diesen Rezeptionsweisen Spielangebote, indem sie sie vorwegnehmend in Texturen der Filme – Bilder, Events, Besetzungen – einbaut. Film ist Objektivierung von Subjektivität, Wahrnehmung der Wahrnehmung, Bildwerdung der »eigenen«, massenhaften Seh- und Hörweise: »Unsere« Theorien, unsere Finesse, »zwinkern« uns heute aus Filmen zu, wie Elsaesser andeutet;³¹ die Filme wissen, dass wir wissen (und dass wir das wissen), wie in jeder Verschwörung.

Es geht hier nicht darum, Fankulturen »gut zu finden«; das tun diese eh schon selbst, und »The nerd shall inherit the earth« ist ohnehin Programm postfordistischer Freak-Geek-Kreativökonomien. Fan zu sein, bedarf es wenig, es ist ganz normal, auch dann, wenn man, wie dieses Buch es tut, »danebene« Filme mit »fanatischer«, paranoider Detailverliebtheit liest. Das zeitlogische Diagramm der Fankultur (und der Re-Editionen von Kino) ist Retroaktivität: Immer abseitigere Filme werden Teil immer neuer Kanonbildungen, die durch Umwertungen, Neuaufrollungen des Wertzuschätzenden, entstehen. Warum also nicht Pabsts *Es geschah am 20. Juli* aufrollen, als wäre er *Die Büchse der Pandora*; warum nicht Fan sein (oder so tun als ob, was aufs selbe hinausläuft) von *The Plot to Kill Hitler*?

Retroaktivität ist ein gutes Stichwort. Dieses Buch untersucht ebenfalls Filme oft retroaktiv, nimmt sie kapitel- und abschnittsweise in loser Entstehungschronologie her, kommt aber notgedrungen (und gern) in neuen Wendungen später auf sie zurück. Und: Die kausale Linearität, die, wie manche meinen, von der Wirklichkeit zu deren (Film-)Abbild führt, soll hier suspendiert werden. Das heißt nicht, dass es um coole Stauffenberg-»Simulationen« geht; es geht um Wirklichkeit und Politik von Bildern (und als Bilder). Es heißt allerdings, dass hier nicht der Faktografie gehuldigt, dass hier nicht etwa ein Spielfilm oder eine Doku zum 20. Juli mit der historischen Wirklichkeit des Umsturztags gegengecheckt und abgeglichen werden soll. Zur

(Vor-)Geschichte des 20. Juli 1944 und zu Stauffenbergs Leben gibt es reichlich fach- und populärhistorische Bände; zwei davon zieht dieses Buch heran, nicht wegen der in ihnen praktizierten Art von Historiografie, sondern weil sie »filmnah« sind: Der eine preist sich als »Begleitband zum Fernsehfilm *Stauffenberg*« an, der andere ist zum Teil Druckfassung der Verbal-Tonspur der Serie *Sie wollten Hitler töten*.³²

Mit Verweisen auf Personen- und Ortsnamen ist dieses Buch sparsam; die Verwirrung ist schon dadurch groß genug, dass viele der Geschichts- und Filmakteure eigen klingende Adelsnamen und einige der Filme allzu ähnliche Titel haben (dafür kann ich nichts) und dass die Formulierungen in diesem Buch viel mit Namen und Titeln spielen (das soll so sein). Andererseits: Was ist Kino(geschichte), wenn nicht auch Spielen mit Namen, Titeln, Sinn-Bildern? Und was ist, mit Rancière gedacht, Geschichte, wenn nicht eigenlogisches Spiel (Politik) von Benennungen, »Wortereignissen«, Subjektivierung als »Überinvestierung an Sinn«, die sich von soziokulturellen Erdungen absetzt?³³ Aus solcher Geschichtsästhetik heraus werden hier Filme perspektiviert und selbst als Perspektiven genutzt, nicht nur auf (NS-)Geschichte, sondern auch auf andere Filme, werden Filme(macher) durch ebensolche gesehen: Pabst durch Pabst und Hitchcock, Harnack durch Lang (Kapitel 1), *Stauffenberg* durch *Videodrome* (Kapitel 3), Dokus zum 20. Juli durch *The Boys from Brazil* (Kapitel 5). Dies geschieht in der Einsicht, dass Film nicht einfach Geschichtlichkeit, Subjektivität, Denken illustriert, sondern dass Film dieses ist, dass Film denkt, Form von Denken in verzeitlichten Bildern ist. Dass es die Leute sind, die denken, einfach so von selbst, ist eine Fiktion und insofern ebenfalls Bild. (Dass kulturalistische Theorien Film als degradierte Literatur, Geschichte als Generationengedächtnis und Politik als Konsensverwaltung sehen, ist deren Problem.³⁴)

Deshalb werden Filme hier buchstäblich genommen, beim Wort, d.h., beim Bild als in der Inszenierung modulierte Zeiterfahrung. Es gilt, sich zu wühlen durchs Eigendynamisch-Verzeitlichte der Bilder, das Ereignis und Affekt, suspendierende Unterbrechung und hartnäckiges, irreduzibles Immer-wieder-Kommen ist. Aufschub, Abstand, Aufstand. Ein kürzeres Wort dafür ist Delay. Der Delay liegt auf Stauffenberg. Was heißt das? Ein kurzer Umweg über *Der Untergang*: Am 23. September 2004 wurde Oliver Hirschbiegels eben angelaufener Geschichtsrevisionsblockbuster in der ZDF-Talkreihe *Berlin Mitte*

diskutiert; geladen waren u.a. dessen Produzent und Drehbuchautor Bernd Eichinger, ZDF-Zeitgeschichte-Chefredakteur Guido Knopp und »Literaturpapst« Marcel Reich-Ranicki (die »üblichen Verdächtigen«). Talkshow-Gastgeberin Maybrit Illner begann ihre Anmoderation mit dem Zitat »Der böse Mann mit dem kleinen Bart ist noch gar nicht tot«, nannte dessen Quelle und apostrophierte Hitler als »Wiedergänger, als Wieder-Untergänger«. Das Zitat ist aus »www.hitler.de« von *Searching for the Jan Soul Rebels*, dem 2001 veröffentlichten Reggae-Debütalbum von Jan Delay. Der Songtext beschwört die Gegenwart Hitlers in Biopolitik und Ausbeutungsverhältnissen des heutigen Kapitalismus; der böse Mann baue uns eine Daten-Autobahn, heißt es, und: »Oh, Lord, er fährt auch Snowboard.«

»www.hitler.de« besingt auch einen anderen Wiedergänger, nämlich Stauffenberg. In der Bridge des Songs kehrt er zweimal wieder: »Und nun frag ich diesen mitlaufenden Haufen: ›Wer / Sieht das auch eher so wie General von Stauffenberg?‹« Gesang und Sounddesign kulminieren beide Male in einer Markierung des Namens Stauffenbergs durch Delays Namenssignatur: Auf »Stauffenberg« liegt der Ton-Effekt eines Echos. »Stauffenberg« wird gespalten bzw. verdoppelt durch jene Verzögerung, die unter dem Namen Delay für den von Jan Delay hier praktizierten Dub-Reggae typisch ist und nach der sich der Hamburger HipHopper und Funkateer benannt hat. Bei Delay ist Stauffenberg am Ende der Bridge, er ist wiederholt – und befördert: Aus dem Oberst, der Stauffenberg zuletzt war, macht Delay einen General; zwar nur ein Dienstgrad, aber immerhin. (Dieser ranghöhere Grad hätte im Hierarchie-Wirrwarr am 20. Juli 1944 wohl einen Unterschied gemacht.) Einem Reggaesänger sind Wehrmachtsränge in jedem Sinn Schall und Rauch. Und: Den allfälligen Vorwurf, Delay solle nicht von etwas singen, das er nicht im Detail kennt, hätte er implizit schon dadurch entkräftet, dass er den Sound seines Debütalbums »Karl-May-Reggae« nannte: Black Music, adaptiert von einem bleichen Deutschen, der auch sein Musik-Idiom nur vom Hörensagen kennt – wie Karl May den Wilden Westen (oder wie Hollywood die wilde deutsche Zeitgeschichte). Oder hat Delay Stauffenberg etwa mutwillig befördert? Er hätte ja das Versmaß einhalten können, wenn er etwa »Oberst Graf von Stauffenberg« statt »General von Stauffenberg« gerhymet hätte. Dem könnte Delay erwidern, »General« klinge besser. Ist ja auch so – und darauf kommt es an.

Die Kardinalfrage nach der Inszenierung, danach, was gut klingt, lenkt erst wieder das Augen- und Ohrenmerk auf den nicht selbstverständlichen Fakt der Beförderung, die Delay durchführt: Er wertet Stauffenberg um und auf, im Modus einer Beförderung, kraft derer ein Kriegskrüppel in Wehrmachtsuniform als Held wiederkehrt, nicht als Nationalmonument, eher als Proto-Popstar, Role-Model in Sachen vorbildlicher Sicht-Weise auf einem Reggae-Album. Dieses entstammt nun nicht etwa dem Ethos des staatsbürgerkundlichen Gutmenschen-Rap nach Art der Söhne Mannheims, sondern enthält etwa den Song »Söhne Stammheims«, mit der Zeile: »Nun kämpfen die Menschen nur noch für Hunde und Benzin / Folgen Jürgen und Zlatko, doch nicht mehr Baader und Ensslin«. Delay, 2001 ein linksanarchistischer Polit-Poseur, der im Cover-Artwork und auf Fotos als urbaner Guerillero (in Tarnanzug, Skifahrer-Gesichtsmütze auf dem Kopf, Gewehr im Anschlag) auftrat, in Interviews mit dem Gewaltpathos der RAF kokettierte und auf »Buback Tonträger« veröffentlichte (benannt nach dem von der RAF ermordeten Generalbundesanwalt), Delay betonte an Stauffenberg den Aspekt des bombenlegenden Attentäters auf ein (nicht irgendein) deutsches Staatsoberhaupt. Der RAF-Konnex ist so bestreitbar wie jede Abfeierung von (deren) Terror. Zwar wird die RAF als Link zu Stauffenberg in diesem Buch wiederkehren; die Zitat- und Vernetzungsästhetik von Delays Album bietet jedoch zum Glück dankbarere Bridges, auf denen sich Stauffenberg »übersetzen« lässt.

Von *Searching for the Jan Soul Rebels* führt ein Link zu *Searching for the Young Soul Rebels*, dem Postpunk-Soul-Debütalbum der Dexy's Midnight Runners (1980), und dem noch mehr kanonischen Punk- (und Punky-Reggae-) Debütalbum *The Clash* (1977), vermittelt über Delays Coverfoto von laufenden deutschen Polizisten bei einer Straßenschlacht, das »'68« ebenso anklingen lässt wie die bei den Notting Hill Gate Riots laufenden Bobbies auf der Rückseite des Clash-Covers. Aus diesem Konnex und aus Delays Vermummung, die doch eher an den »Black Block« als an Baader erinnert, lässt sich ein Bild- und Sinn-Biotop skizzieren, in das hinein Stauffenberg als *soulful young rebel* und Star einer »White Riot« verpflanzt ist. Oder, um ihn beim Namen zu nennen: als Pirat. Denn der gräfliche Rebell, an dem Delays Text dessen Art zu sehen betont, trägt eine Augenklappe und einen Handstumpf, jene leiblichen Merkmale, die zur (medialen) Erscheinung von Piraten gehören; in diesem Prothetik-Look wirkt er

heute – seit seinem 60. Todestag – wie ein Bild-Echo (Delay) zur globalen Medienpräsenz von Piraten im Zuge des Blockbuster-Franchise-Welterfolgs *Pirates of the Caribbean* (USA 2003, 2006, 2007).

Der Pirat bietet eine Perspektive auf Stauffenbergs Popstarrolle als Wiedergänger im Delay, denn der Pirat ist »ein Charismaträger: reich an vorangegangenen Bildern«, wie Alexander Kluge gemeint hat – allerdings nicht über Disneys oder andere Piraten, sondern über den vom jungen wie auch vom Oberst Stauffenberg verehrten Dichter Stefan George (im TV-Magazin *Ten to Eleven*, Ausgabe *Von der Dichtung zur Tat*, 14. April 2008). Der Bilderreichtum des Piraten umfasst den Nimbus rebellischer, proto-postfordistischer »Normal-Marginalität« – Mehr Pirat, weniger Staat! – als Nachhall der (Technicolor-)Folklore vom Glücksritter der Weltmeere. Nehmen wir auch den Pirat und seine Geschichtlichkeit beim Wort, beim Bild; er führt uns kurz zur NS-Zeit: zur plebejisch-schlurfigen Jugend-Widerstandsgruppe »Edelweißpiraten«. Zurück zu Pop und Film führt das mediale Charisma des Piraten insofern, als seit 1980 das Bedrohungsbild »Produktpiraterie« vor allem in Bezug aufs Raubkopieren von Popmusik und Filmen zirkuliert. Der Pirat, der CDs, Videos, DVDs appropriiert, fälscht, neu in Umlauf bringt, ist durch Aufladung mit kreativarbeiterischem Rebel Chic zum exemplarischen Medienguerillero stilisierbar; das gilt allemal auch für Stauffenberg, unter dessen Anleitung der zur Aufstandsbekämpfung gedachte »Walküre«-Plan heimlich gehijackt, zur Umsturz-Blaupause umgewidmet und am 20. Juli 1944 neu ausgegeben wurde. Heute ist der Pirat wieder er selbst. Ab Sommer 2008 fügte die weltweite Medienpräsenz von Banditen, die vor Somalia Frachtschiffe kapern und u.a. von deutschem Militär bekämpft werden, dem Bilderreichtum des Piraten eine Wendung hinzu, in der die Buchstäblichkeit des Bildes vom Seeräuber gänzlich uncharismatisch wiederkehrt.

Zeitgleich steckte Bryan Singers *Valkyrie* im Delay fest, im endlosen, von Branche und Presse hämisch beobachteten Aufschub seines Kinostarts (wie dies Hollywood in dieser Dimension zuletzt 2006 bei Singers *Superman Returns* passiert war). Wohin befördert den Widerstandsheld dieser Delay, der im Event des Quasi-Blockbuster-Release kulminierte? Jedenfalls kommt der Delay, wie er in diesem Buch hallt, aus der psychoanalytischen Theorie von J-B. Pontalis und Jean Laplanche.³⁵ Diese halten fest, dass aufgeschobene, nachträgliche Handlung nicht verzögerte Abfuhr ist, sondern retroaktive Wendung:

Rückwendung zu einer Vergangenheit, deren Beziehung zur Gegenwart in dieser Drehung zur Phantom-Kausalität wird, suspendiert in einem Zwischenzustand. Die retroaktiv (im Zeichen des Ereignisses) konfrontierte Vergangenheit – die Geschichte – ist dann weder bestimmende/bestimmte Ursache, kausatives Datum (wie im traditionell linearen Geschichtskonzept), noch ist sie bloßes Material, ausgesetzt dem rückwirkend formenden Zugriff einer Gegenwart, die sich ihre Herkunft zurechtfabulieren will (wie in postmodernistischer »Genealogie«). Sondern: Retroaktivität ist irritierende Begegnung mit der Insistenz und verzögerten Ankunft einer Nachricht, die »damals« – was dieses Damals war, wird durch die Nachricht in Schweben versetzt – nicht angenommen werden konnte und nun einer Dechiffrierung harret.

Anders gesagt: Delay als Aufschub ist Möglichkeitsbedingung von Umwertungen, die auf das Vergangene rückwirken, und zugleich eines Drängens, das im Konfrontieren des Vergangenen auf die Gegenwart wirkt – was es verunmöglicht, sich im Aufschub, im Suspense ethisch, gemütlich, sauber einzunisten. Vielmehr geht es ums (Benjamin'sche) Politische der schockartigen Konstellierung einer Gegenwart mit unerschlossenen Möglichkeiten und besiegt, beschädigten Leben, mit Virtualitäten und Phantomen, einer Vergangenheit, »ihrer« Vergangenheit, sofern eine Gegenwart sich in deren Bild gemeint sieht, und das heißt nicht: sich wiederfindet, sondern sich in Frage gestellt sieht hinsichtlich ihrer hegemonialen Ordnung.³⁶ Elsaesser, dessen Filmtheorie der Retroaktivität ebenfalls mit der Psychoanalyse bei »delayed actions« ansetzt, bringt dafür »Archäologie« in Anschlag: als Erfahrung, die die genealogische Aneignung und Selbst-Performance der Gegenwart und ihrer Sieger gegenüber der Zeit verunsichert und bricht.³⁷ Vom Delay aus, vom Suspense zwischen einer Vergangenheit, die nicht gegeben, und einer Gegenwart, die nicht selbstgewiss ist, könnte man zu Begriffen einer Polit-Ästhetik der Geschichtlichkeit des Films kommen; aber nicht hier und nicht jetzt (Aufschub, nicht der letzte in diesem Buch). Jetzt ist *Valkyrie* gekommen und mit ihm bildförmige Nachrichten von Stauffenberg und seinen früheren Film-Figurationen, die bisher (so) nicht lesbar waren. Wie sie jetzt lesen? Vielleicht archäologisch, aber nicht demütig »tief«, sondern flach im Bild, im Sand (es wird klar werden). Und vielleicht einäugig: zwinkernd, der Zeit, ihren Geschichtungen, Wendungen, Brüchen, nicht dem Raum und seiner Fülle zugewandt. Ohne zweites sieht man besser.

1. Zwei andere Deutschlands

Harnacks Hirn, Pabsts Hand: Körperbilder und Zeitlogiken der
Geschichte in der Doppelverfilmung des 20. Juli von 1955

Eines der frühesten medialen Bilder, die auf Stauffenbergs Hitler-Attentat zurückblicken, ist ein radio-akustisches. In der als »Rechen-schaftsbericht über den 20. Juli« betitelten Rundfunkansprache, die Propagandaminister Goebbels am 26. Juli 1944 hielt, ist die Rede von einem Unglück »ausgelöst durch die Hand eines gemeinen Verbre-chers, der im Auftrag einer ehrgeizigen, gewissenlosen kleinen Clique von Glücksrittern und Hasardspielern die Hand erhoben hatte«. Da ist wohl eine Hand zuviel im Spiel; und Goebbels' im Verlauf der Rede auffällige Häufung von Schmähungen, die der Semantik des Glücks-spiels entstammen – die Verschwörer als »Glücksritter und Hasard-spieler«, »Vabanquespieler«, »Bankrotteure«³⁸ –, verstärkt noch den Eindruck der Hand als unverlässliches, unbegrenzbares Organ, wie im Fall der Hand eines Karten- oder Würfelspielers (um nicht – oder nicht jetzt schon – an *Dr. Mabuse, der Spieler* zu denken).

Gehen wir von Goebbels' Wortspielen lieber zu Stauffenbergs Spielfilmbildern über. Schaut man auf Stauffenberg, dann sieht man zugleich zuwenig und zuviel. Sein Bild verkörpert eine problematische Beziehung zwischen dem Ganzen und seinen Teilen. Zum einen hat er nur eine Hand und ein Auge. Dort, wo ein vollständiger Organismus zwei braucht, hat er jeweils nur ein Organ. Dafür ist zum anderen das, was er verkörpert, indem er es repräsentiert und mit Leib und Leben dafür einsteht, zweifach vorhanden, nämlich Deutschland. Als Offi-zier in Wehrmachtsuniform repräsentiert er Nazi-Deutschland. Diese Stellvertretung ist bei ihm sogar zugespitzt zum klassisch-nationalisti-schen Repräsentationsmodus des Opfers für ein Staatsganzes, das er als Kriegsversehrter erbracht hat: Am 7. April 1943 verlor er bei den Rückzugskämpfen in Tunesien durch einen britischen Tieffliegeran-griff sein linkes Auge, seine rechte Hand und zwei Finger der linken Hand. Für Stauffenbergs Status als geschichtssinnträchtiges Subjekt ist jedoch bedeutsamer, dass er ein »anderes Deutschland« als das von Hitler verkörpert. Es gibt das eine (Nazi-)Deutschland; und es gibt das

andere, für das Stauffenberg steht – zumal kraft des problematischen Anspruchs, er könne für den anti-nationalsozialistischen Widerstand insgesamt stehen.

Die schon in der Nachkriegszeit für den Widerstand verbreitete Chiffre vom anderen Deutschland ist auch Teil einer Deklaration von Stauffenbergs Dafür-Einstehen in einer Szene des bundesdeutschen Spielfilms *Der 20. Juli* von 1955. Kurz nach dem Scheitern des Umsturzversuchs und der Verhaftung der Berliner Köpfe der Offiziersverschwörung sagt Generaloberst a.D. Ludwig Beck (der in der Umsturzregierung für das Amt eines »Reichsstatthalters« vorgesehen war): »Wir sind einen Weg gegangen, den wir gehen mussten«, und Stauffenberg fügt hinzu: »Und wenn wir nur bewiesen haben, dass es ein anderes Deutschland gibt.«

Wenn es also mehr als ein Deutschland gibt, dann ist es nicht unpassend, dass es im Jahr 1955 mehr als einen Kino-Spielfilm über die Repräsentanten des anderen Deutschland rund um Stauffenberg und den 20. Juli 1944 gibt. Am 20. Juni (nicht Juli!) 1955 hatte der eben erwähnte *Der 20. Juli*, eine Produktion der Berliner CCC in der Regie von Falk Harnack, in Hannover seine Premiere; schon am Vortag wurde in München der von G. W. (Georg Wilhelm) Pabst inszenierte *Es geschah am 20. Juli* uraufgeführt, eine Produktion der Münchner Ariston. Zur bundesdeutschen »Doppelverfilmung« des gescheiterten Hitler-Attentats, zur Rivalität der beiden Studios und der für ihre Projekte jeweils als Fürsprecher engagierten Überlebenden der Militäropposition, auch dazu, dass die BRD-Presse die Doppelverfilmung als »beschämend« qualifizierte, lässt sich in einer sechzig Jahre nach dem 20. Juli erschienenen Studie nachlesen.³⁹

Dass die beiden Filme sich zueinander redundant verhalten würden, darum geht es im Folgenden gerade nicht. Das Zuviel macht einen Unterschied, und (erst) der macht Sinn. Nicht zuletzt in dem eigentümlich komplementären, fast arbeitsteiligen Verhältnis, in dem Harnacks *Der 20. Juli* und Pabsts *Es geschah am 20. Juli* zueinander stehen, zeichnen sich Sinnpotenziale, Geschichtserschließungen und Politiken im Medium des Ästhetischen, ab. Das komplementäre Verhältnis der Filme betrifft die jeweilige Konzeption-als-Inszenierung eines anderen Deutschland, die jeweilige Bildwerdung von Räumen und Zeiten von Sozietät, politischem Handeln und Geschichtserfahrung. In bildlicher Verdichtung, in eigendynamischer Verkörperung,

durch Stauffenbergs Anblick begegnet uns diese Komplementarität in dem Umstand, dass der Attentäter von *Der 20. Juli* seine Augenklappe rechts trägt, der von *Es geschah am 20. Juli* hingegen »historisch korrekt« über dem linken Auge. Eine Fehlleistung der historistischen Rekonstruktion – oder eine kryptische »Nachricht«, die »ankommen« will, die zwinkernde Andeutung, dass beide Filme dazu da sind, jeweils ein Auge, eine »Seite«, einen »Aspekt« Stauffenbergs, im vollen Wortsinn »abzudecken«.

Ein Auge zuviel, ein Film zuviel – ein Jahr zuviel: Die beiden Filme zum 20. Juli 1944 (beide in Schwarzweiß) kommen rechtzeitig zu dessen elftem, nicht zehntem Jahrestag ins Kino. Sollen wir auch diesen Umstand unter Verweis auf seine kommerzielle Widersinnigkeit unter der Chiffre jener Redundanz verbuchen, die der Doppelverfilmung generell vorgeworfen wurde? Das wäre vorschnell, denn gerade in der kleinen Abweichung vom großen runden Jahrestag manifestiert sich eine Eigenlogik des Marktes: Im zehnten Jahr nach dem 20. Juli war der Kinomarkt BRD gerade noch nicht aufbereitet für westdeutsche Spielfilme, die auf den Nationalsozialismus und den Widerstand zurückblickten; diese Erschließungsfunktion erfüllten zwei 1954 gedrehte, in den ersten Monaten des Jahres 1955 kommerziell erfolgreiche Filme über zwiespältige deutsche Offizierspersönlichkeiten (Helmut Käutners *Des Teufels General* und Alfred Weidenmanns *Canaris*, auf die im nächsten Kapitel eingegangen wird). Der Markt, zumal jener der Kino- und Medienbilder, operiert keinesfalls immer im Takt mit – er generiert eigentümliche Phrasierungen zu – den Zeitvorgaben staatlich-offiziöser Gedenkkultur und ihrer jahrestagsförmigen (zumal »rundförmigen«: der zehnte zählt, der elfte kaum) »Gedächtnisorte«. Deshalb ist der Markt aber nicht der »Gedächtniszerstörer«⁴⁰, als den eine an Generationen orientierte oder melancholisch um die Nation besorgte, konservative Gedächtnis- und Kulturtheorie (etwa bei Aleida Assmann oder Pierre Nora) ihn hinstellt. Im Gegenteil, könnte man sagen: So etwas wie Gedächtnis – wenn es denn nicht durch ein kulturalistisches oder nationalistisches Denken in Kategorien vorausgesetzter Ganz- und Fundiertheit verkannt wird – bildet sich nicht zuletzt in Unterschieden zwischen den Zeitrechnungen sozialer Subsysteme.

WIDERSTAND AN ALLEN »FRONTEN«:

DIE PHÄNOMENOLOGIE DER REPUBLIK IN *DER 20. JULI*

»Dieser Film will ein wesentliches Kapitel aus der Geschichte der deutschen Widerstandsbewegung in den Jahren 1943-1944 schildern. Alle Personen jedoch, die nicht der Zeitgeschichte angehören, sind frei erfunden, und eine Übereinstimmung von Namen und Handlungsvorgängen wäre rein zufällig.« Mit diesem Vor-Satz, als Schrifttitel vor den Beginn der Handlung gesetzt, beginnt *Der 20. Juli*. Attentat und Umsturzversuch selbst, die Ereignisse in Hitlers ostpreußischem »Führerhauptquartier« *Wolfsschanze* und im Sitz des Oberkommandos des Heeres im Berliner »Bendlerblock«, nehmen nur das letzte Drittel von Harnacks Film in Anspruch. Davor entfalten Erzählung und Inszenierung einen einjährigen Handlungszeitraum mit zahlreichen Figuren an verstreuten Handlungsorten. Es geht, wie im Vor-Satz des Films angekündigt, um deutschen Widerstand in einer langen Zeitspanne (nicht nur um Stauffenberg und seine Entscheidungstat), um dessen Formen, Logistiken und breit gestreuten sozialen Räume: Der Film zeigt etwa einen Priester, der aufruft, für »unschuldige« Insassen von »Konzentrationslagern und Zuchthäusern« zu beten, und dafür vom Sicherheitsdienst (SD) der SS verhört wird; er zeigt die jeweiligen Treffen einer bürgerlich-aristokratisch-militärischen und einer proletarischen Widerstandsgruppe, sowie, hervorgehoben aus letzterem Milieu, einen Arbeiter mit spöttelnder Berliner Schnauze, der »Nieder mit Hitler« auf eine Mauer malt; ihm ist ein fanatischer Blockwart gegenübergestellt, sowie, als zentrale Verkörperung des Regimes im Rahmen der Handlung, ein SD-Offizier, der von seinem Büro aus Maßnahmen gegen den Widerstand dirigiert.

Deutschland erscheint hier als vielstimmige, sozio-topografisch und diskursiv ausdifferenzierte Öffentlichkeit. Stauffenberg handelt, direkt oder indirekt eingebunden in die zu Filmbeginn von ihm tiefsinnig so benannten, sich ausbreitenden »Kreise« des Widerstands, als Staatsbürger, als Citoyen, der öffentliche Verantwortung wahrnimmt. Widerständiges Handeln ist hier vor allem Politik als Diskussion, szenisches Streitgespräch. Stauffenberg handelt auch in seiner Eigenschaft als Teilnehmer an konspirativen Treffen des Kreises um Carl Goerdeler (einen nationalkonservativen Politiker, der als Reichskanzler der Umsturzregierung vorgesehen war). In wohlgeordneten

Sprech- Bildfolgen sagen die Verschwörer ihre stellvertretenden Standpunkte auf: Goerdeler bevorzugt nach Hitlers Sturz eine »soziale Monarchie«, ein Repräsentant der »Arbeiterschaft« votiert für »eine soziale, eine *sozialistische* Demokratie«; ein junger Diskutant – gespielt von Maximilian Schell, der 1961 als skrupelloser Verteidiger eines NS-Richters in *Judgement at Nuremberg* weltbekannt wurde – fordert darauf, anstelle des Streits lieber »Grundbegriffe der Ethik wieder in das politische Leben einzuführen, eine sittliche, eine religiöse Kraft«, während Stauffenberg zur »befreienden Tat« drängt.

Als ultimativer Citoyen der filmgewordenen Republik fungiert der ums Staatsganze besorgte Soldat. Befragt man diesen Film auf sein Gegenwartsinteresse, seine Perspektive in der Sinnerschließung gegenüber der NS-Vergangenheit, hin, dann stößt man schnell auf die Neugründung von Streitkräften in der BRD und deren bündnispolitische West-Integration 1955: Die »Wiederbewaffnung« erscheint als Horizont eines Gegenwartsinteresses, rahmt den Rückblick aufs NS-System; Agenden des Kalten Krieges werden in die Anliegen der Widerstandsköpfe rückprojiziert. Diese visionieren bei Harnack Deutschland nach Hitler als »neuer Kern, der zwischen Ost und West ein Leben nach unserem Sinne ermöglicht«, und sehen sich selbst als im Kampf nicht gegen Nationalsozialismus oder Faschismus, sondern, so Goerdeler, gegen »Totalitarismus« (ein Begriff, der im politischen Denken der Nachkriegsjahrzehnte Nazi- und Sowjet-Regime über einen Kamm zu scheren erlaubte und heute noch rechtsextremen Politikern ermöglicht, um ihr spezifisch problematisches Naheverhältnis zum Nationalsozialismus herum zu reden). Mehrmals mahnen die Verschwörer zur Rettung Europas vor dem Osten: Diese im Reden des Widerstands von 1944 gegenwartsperspektivisch wiedergefundene NATO-Parole kommt allerdings den Vorstellungen der national-konservativen Verschwörer vom deutschen Separatfrieden nach Westen und Fortsetzung des antikommunistischen Krieges nach Osten recht nahe. In der Art, wie *Der 20. Juli* das andere Deutschland von 1943/44 zeichnet, artikuliert der Film das andere Deutschland seiner Gegenwart mit – dass es nämlich 1955 zwei im Systemkonflikt der politischen Bündnisblöcke stehende deutsche Staaten gibt. In mehr als nur einem Sinn ist es so wie in Stauffenberg bereits zitiertem Ausspruch: »Und wenn wir nur bewiesen haben, dass es ein anderes Deutschland gibt.« Das andere Deutschland, das Harnacks bundesdeutscher Film

impliziert, ist nicht zuletzt die DDR (auch wenn diese im Westen damals als »sowjetisch besetzte Zone« galt).

Allerdings sollten wir uns Harnacks Film nicht als Beitrag zur vorbehaltlosen Propagierung der Wiederbewaffnung vorstellen: Des- sen Bild des deutschen Soldaten artikuliert durchaus die Sorge um die Begrenzung (um das Ethos) militärischer Pflichterfüllung mit. *Der 20. Juli* kritisiert, prüft und rehabilitiert den deutschen Uniformträger, als Soldat, der moralische Integrität bewiesen hat, wie sie 1955 in der BRD wieder gebraucht wird. Als Instanz der kritischen Prüfung mit positivem Ergebnis tritt u.a. eine in einer Plakatmalerwerkstatt versammelte illegale Arbeiterwiderstandsgruppe auf. Dass hier der proletarischen Linken Diskursmächtigkeit eingeräumt wird, ist im Vergleich mit allen anderen Kino- und Fernseh-Inszenierungen des 20. Juli bemerkenswert. Das mag im Zusammenhang damit stehen, dass einer der drei Drehbuchautoren von *Der 20. Juli*, Günther Weisenborn, Mitglied der in Teilen KP- und Moskau-affinen Widerstandsgruppe *Rote Kapelle* gewesen war, ebenso wie Arvid Harnack, Bruder des Regisseurs Falk Harnack; der wiederum war selbst kommunistischer Partisan in Griechenland und 1947-1951 künstlerischer Leiter der ostdeutschen DEFA gewesen.⁴¹ In besagter Szene aus *Der 20. Juli* antwortet der Leiter der proletarischen Gruppe auf die Frage eines jungen Arbeiters, wer denn nun endlich die Nazis zum Teufel jagen werde, »Das kann nur die Wehrmacht. Oder willst du mit einem Knüppel auf die SS los?«. Und auf den klassenkämpferisch zugespitzten Einwand »Generäle! Die Herrn mit Gold und Lametta am Frack! Das sind doch nur Handlanger vom Adolf!« erwidert der Leiter weise: »Abwarten. Wenn die Offiziere nicht isoliert handeln, sondern mit uns allen zusammen, dann fliegt Hitler und seine Clique in die Luft!«

Die Lossprechung deutscher Offiziere vom Vorwurf kategorischer Verstricktheit in NS-Politik erfolgt hier durch die Implikation, dass sie »nicht isoliert handeln«, sondern ins soziale Spektrum deutschen Widerstands eingebunden sind. Wir haben anhand von *Der 20. Juli* eine Art Normalentwurf des 20. Juli und seiner Zentralverkörperung durch Stauffenberg vor uns, einen Normalfall, der erst rückwirkend in seiner Differenz zu späteren Film- und Fernsehbildern als solcher konstituierbar ist. Es geht dabei um militärische Widerständler als »Staatsbürger in Uniform«, mit zwei Akzentsetzungen. Erstens entspricht der Staatsbürger in Uniform einem bei der Wiederbewaffnung

wesentlichen Gedanken: die Bundeswehr als Bruch mit dem Erbe eines verselbständigten Militarismus oder offiziersaristokratischen Habitus zugunsten der Rückbindung der Streitkräfte an die Oberhoheit eines demokratischen, rasonierenden Gemeinwesens; ergo zeigt *Der 20. Juli* den deutschen Soldaten als integrierten (nicht etwa aristokratisch »abgehobenen«) Teil einer erzählungs- und gesellschaftsübergreifenden Diskussion. Die Reduktion von Demokratie auf die pluralistisch-liberaler Öffentlichkeit des gepflegten Meinungsaustauschs wird hier zum Filmbild. Zweitens: Unter den Positionierungen und Gegenüberstellungen, die der Staatsbürger in Uniform im Konzert der Stellvertretungen und Meinungen vollzieht (etwa gegenüber Arbeitern oder konservativen Zivilisten), ist *eine* Positionierung Voraussetzung aller anderen: seine strikte Abgrenzung vom »Mörder in Uniform« – ganz im Zeichen vorausgesetzter Pauschalabgrenzung von den Verbrechen der SS und anderer als kriminell eingestufte bzw. empfundener NS-Organisationen, also im Zeichen der Legende von der »sauberen Wehrmacht«, wie sie in der deutschen und österreichischen Nachkriegsöffentlichkeit (und ihren Filmen) notorisch sinnstiftend war. Exemplarisch dafür ist die wie beiläufig platzierte Szene, in der ein Schreibtischsoldat zu Stauffenberg abfällig über die SS redet.

Allerdings betont *Der 20. Juli* nicht nur das Widerständige am Soldaten, sondern auch das Soldatische am Widerstand. Letzteres läuft darauf hinaus, den 1955 noch weit verbreiteten Vorwurf des Landes- und Kameradenverrats, die aus der NS-Propaganda beibehaltene Beschuldigung, der Widerstand sei der »Front« in den Rücken gefallen, zu entkräften. Dies geschieht allerdings in der Weise, dass die Kategorien dieses Vorwurfs in einem Akt vorausseilenden Gehorsams übernommen werden: Dialog und soziale Phänomenologie des Films betonen hartnäckig die »Frontnähe« des konspirativen Widerstands. »Du warst Soldat an der Ostfront, Junge. Jetzt bist du Soldat an einer anderen Front«, ermahnt der Arbeiterführer den trotz einer Gehbehinderung ungeduldig kampfbereiten Plakatmaler. Ähnlich die zwischen Oberst Henning von Tresckow, dem zeitweilig eng mit Stauffenberg kooperierenden Kopf des Widerstands im Stab der Heeresgruppe Mitte an der »Ostfront«, und einem fiktiven Hauptmann namens Lindner; dessen Worte beziehen sich auf ein überliefertes Schlüsselerlebnis des ehemaligen Verschwörers Von Gersdorff, der für Harnacks Film als Berater fungierte und 1941 Zeuge eines Massakers deutscher

»Einsatzgruppen« an weißrussischen Juden bei Borissow gewesen war⁴²: »Man hat Tausende ermordet! Kinder waren dabei und die Frauen – weil es Juden waren!« Der erschütterte Hauptmann bittet um Versetzung an die Front; Tresckows Replik beendet die Szene: »Ich werde Sie an die Front versetzen. Aber an eine andere Front als Sie glauben. Sie gehen nach Berlin – zu Graf Stauffenberg.«

Dem Hauptmann Lindner ist das ebenfalls fiktive »Fräulein Klee« zur Seite gestellt; das *romantic couple* des Films. Sie arbeitet als Sekretärin im Oberkommando des Heeres wie auch heimlich für Stauffenbergs Umsturzplanung. Als Ausgebombte lehnt sie den Vorschlag des Blockwarts ab, im Mietshaus die Wohnung eines alten Mannes mit Davidstern auf dem Mantel zu übernehmen (also »Ariseurin« zu werden), und zieht stattdessen im selben Haus zu Lindner. Als dieser (in einer Szene, die seinem Zeugenerlebnis in Borissow vorangeht) merkt, dass sie heimlich BBC-Radio gehört hat, empört er sich über diesen Akt des »Verrats«: »Die Front will wissen, wofür sie kämpft!«, worauf sie ihn auffordert, mit anzusehen, wie eben vor dem Haus der jüdische Mitbewohner von der SS deportiert wird. Das Streitgespräch zwischen der jungen Frau und dem noch zu bekehrenden Offizier endet mit noch mehr »Front«: »Das sind Auswüchse! Aber die Front hat keinen Anteil an diesen Dingen! Die Front ist sauber!« ruft Lindner, und Klee erwidert tränenerstickt: »Aber ihr kämpft doch dafür!«.

Diese Szene spricht die Rolle der Wehrmacht bei der Ermöglichung des Massenmordes an den Juden an (wohlgemerkt: nicht die Mitwirkung der Wehrmacht). Und anders als Lindners Erzählung vom Borissow-Massaker formuliert sie das Thema schuldhafter Zeugenschaft im Bild aus: Sie zeigt den alten Juden und zwei SS-Männer, die ihn in einen LKW verfrachten, narrativ gerahmt durch die Zeugenschaft des Paares in der Wohnung und durch die eindringlichen Worte der jungen Frau: »Doktor Adler! Ein Arzt, der oft vergaß, die Rechnung zu schicken, weil er wusste, unter welchen Opfern sie bezahlt wurde!« Es fällt schwer, diesen Satz anders denn als weiteren Akt vorauseilenden Gehorsams gegenüber nachwirkender NS-Ideologie zu verstehen – als solle der Hinweis auf die Großzügigkeit des Arztes dem antisemitischen Stigma vom Juden als Wucherer zuvor kommen, einem Stigma, das hier gerade im Modus seiner Negation mit artikuliert ist. Wäre es weniger empörend gewesen, den jüdischen Arzt zu deportieren, wenn er hohe Honorare verlangt hätte? Oder ist

der Hinweis darauf, wie erfreulich es ist, wenn ein deportierter Jude keine Rechnung stellt (wissend, wie schwer sie zu bezahlen ist), gar als Wink mit dem Zaunpfahl an Restitution fordernde jüdische Opfer von NS-Verfolgung gemeint?

In jedem Fall wird hier der deportierte jüdische Arzt dem Bild einer deutschen Opfergemeinschaft einverleibt, wird zum marginalen Bestandteil eines sozialen Ganzen, das *Der 20. Juli* unter der Kategorie »Front« fasst. Mehr als alle nachfolgenden Spielfilme über den 20. Juli malt Harnacks Film mit großem Aufwand Berlin als Trümmerstadt aus, als Schauplatz umfassenden Krieges, in dem auch die Heimat Front ist. Eine Szene zeigt, wie Stauffenberg am Vorabend des 20. Juli in einer Kirche eine aus Archivmaterial montierte innere Vision erlebt: Im geistigen Point of View des Widerstandskämpfers sehen wir zerstörte deutsche Städte, einen Angriff der Roten Armee, Bilder deutscher Kriegsgefangener und zwischendurch kurz eine Aufnahme des Stacheldrahtzauns eines Konzentrationslagers. Am Filmende, nach dem Scheitern des Umsturzversuchs, verkündet ein Schrifttitel: »Und der Krieg ging weiter... Städte sanken in Trümmer. Nach dem 20. Juli 1944 sind an den Fronten und in der Heimat mehr Menschen umgekommen als in den fast 5 Kriegsjahren vorher. Diesem sinnlosen und blutigen Vernichtungswerk wollten die deutschen Widerstandskämpfer Einhalt gebieten.«

Diese statistische Aufrechnung ist ein Klassiker unter den Motiven der Stauffenberg-Filme; sie kommt am Ende nahezu jeder Kino- und TV-Inszenierung des 20. Juli vor (*nicht* etwa in der Hollywood-Version von 2008), wobei allerdings spätere Varianten der Unmöglichkeit, die Gefallenen des Krieges und die Ermordeten des Holocaust umstandslos nach derselben Zählung als Teile desselben Ganzen zu verbuchen, doch meist ansatzweise Rechnung tragen. In *Der 20. Juli* hingegen – exemplarisch verdichtet im Wortlaut und Schrift-Bild des auf einer Trümmerlandschaft prangenden Titels am Filmende – wird als »Fronten« und »Heimat« angesprochen, was die Inszenierung im Zeichen der »Trümmer« und des Leides zusammenzurechnen anstrebt. Leiden in Trümmern verbindet, lautet der geschichtspolitische Anspruch: Es verbindet Ost- und Heimatfront zur universellen Front; es bindet den deportierten jüdischen Arzt ins deutsche Fronten- und Opferpanorama ein, als unauffälligen Teil eines Ganzen, das er denn auch nicht durch allfällig hohe Honorarforderungen stört.

Der ideologische Selbstviktimisierungsdiskurs ist hier genau umgekehrt zu jenem der Jahrtausendwende konfiguriert: Heute imaginieren und nobilitieren nichtjüdische Bevölkerungen Deutschlands und Österreichs ihre majoritäre Geschichtserfahrung, indem sie das jüdische Holocaust-Trauma als Vor-Bild appropriieren; in *Der 20. Juli* ist es noch so, dass der Holocaust dem Vor-Bild und dem homogenen, auf Fronten verteilten Raum deutschen Trümmer-Leidens subsumiert und angeglichen wird. In beiden Fällen soll gelten: Alle waren Opfer.

Dass es ein *Raum* ist, den die sozial diversifizierten Gesprächsrunden und Opferbiotope von *Der 20. Juli* bevölkern, eine in wohldefinierte Positionen, vergleichbare Fronten und verbindende Trümmerorte aufgeteilte Phänomenologie raumbasierter republikanischer Erfahrung, das wird nun umso deutlicher im Vergleich mit G. W. Pabsts *Es geschah am 20. Juli*, der sich ganz in der Zeit und deren Aufteilungen entfaltet.

DIE HAND IM HISTORISCHEN AUGENBLICK: SUSPENSE UND PROTHESE BEI G. W. PABST

Wie sehr sich Pabsts *Es geschah am 20. Juli* von *Der 20. Juli* unterscheidet, zeigt schon ein Vergleich der vorderhand so ähnlichen Filmtitel.⁴³ *Der 20. Juli* nennt ein Datum als Endpunkt, auf den ein langer, vielfältiger Geschehensprozess zusteuert. *Es geschah am 20. Juli* hingegen ist ein Satz, der einen kurzen Zeitraum, vielmehr: Zeitpunkt, markiert und ihm in emphatischer Knappheit ein Geschehen (»Es«) zuordnet. Pabsts Handlung erstreckt sich vom Morgen bis zur Nacht des 20. Juli 1944. Der solchermaßen komprimierte Zeitraum wird nun weiteren Aufteilungen in eine Reihe hochverdichteter Abläufe an einem Sommertag, unterzogen. Der Film ist ganz auf Stauffenbergs Attentat und Umsturzversuch fokussiert; das Drama des Widerstandskampfes ist ein Kampf, ein Rennen, gegen die Zeit. Mit etwas Hang zur allegorisierenden Lektüre von Filmen ließe sich dieses Rennen als Selbstabbildung des Herstellungsprozesses des Films lesen, dem etwas vom Abenteuer-Flair von B-Movie-Produktionen anhaftet. Es muss schnell gehen, darum ist der Film wie jedes echte B-Movie kurz (76 Minuten). Im Rennen um den *scoop*, welcher der beiden Filme von 1955 das »zeitnahe« Thema zuerst in die Kinos bringt, gestaltete

Herstellungsleiter Jochen Genzow, »versiert in der extrem schnellen Herstellung von Lustspielen«, die Produktion so: »Schnitt des Films parallel zum Dreh, kaum Nachbearbeitung durch Musik und Geräusche, Mischung von Bild und Ton in einer Nacht. Kaum hielt er die erste Kopie in Händen, charterte der ehemalige Kampfflieger eine Privatmaschine, flog von München nach Frankfurt, landete ohne Erlaubnis auf dem Rhein-Main-Flughafen und raste mit einem Taxi zur FSK ins Biebricher Schloss, wo schon Brauner und Harnack auf die Freigabe ihres Films, vergeblich, warteten.« Der Spiegel kolportierte diese Anekdote – die an Stauffenbergs Morgen- und Mittagsflüge zwischen Berlin und Ostpreußen erinnert – unter dem Titel »20. Juli. Mit Quickie-Methoden«. ⁴⁴

Zu Beginn von *Es geschah am 20. Juli*, am Morgen dieses Tages, ist die hochverdichtete Zusammenfassung des politischen Kontexts in Form eines rasanten Gesprächs unter Verschwörern nicht stärker gewichtet als ein technisch-strategisches Briefing zwischen Stauffenberg und seinem Bruder Berthold; letzterer Dialog hat vor allem die Funktion, die vom Attentäter im »Führerhauptquartier« zu bewältigenden Wegstrecken und Verrichtungen und die dafür zur Verfügung stehenden knappen, nach Minuten und Sekunden bemessenen Zeitspannen darzulegen (»15 Sekunden, bis der Wagen anspringt« etc.). Die Gedrängtheit der Zeit ist hier in der Stoppuhr vergegenständlicht, die der Bruder dem Attentäter ums linke – das nicht amputationsversehrte – Handgelenk schnallt.

Es geschah am 20. Juli ist ein Film, der aus der Verknappung der Ressource Zeit den unterhaltungskulturell etablierten Affekt der Spannung generiert: ein Thriller, ein »Spannungsfilm« – nicht nur im Unterschied zur Staatsbürgervernünftigkeit von *Der 20. Juli* und nicht nur in dem Allgemeinverständnis, wonach Spannung aus rivalisierenden Kräften und deren Reibung an der knappen chronologischen Zeit resultiert (was ja etwa auch jeden *ride to the rescue* in einem Western betrifft). Um Spannung geht es hier in dem Sinn, den der mit Hitchcock assoziierte Begriff des *Suspense* bezeichnet. Der Hitchcock-Vergleich soll hier nicht einen Film, der im cinephilen Kanon kaum unter Pabsts Meisterwerken firmieren würde, nobilitieren, sondern: Der Vergleich macht deutlich, wie in *Es geschah am 20. Juli* Wissen, Handeln und Zeit und damit Geschichte konzipiert, d.h. inszeniert, sind.

Hitchcock selbst legt in Interviews seine Idee von Suspense im Unterschied zur Inszenierung von Überraschung dar, indem er das Beispiel mit der Zeitbombe bringt, die unter dem Tisch tickt, während die Ahnungslosen bei Tisch ein belangloses Gespräch führen. Hitchcock'scher Suspense ist Spannung als Spaltung zwischen dem Nicht-Wissen von Filmfiguren um deren Bedrohtheit und dem Mehr-Wissen des wahrnehmenden Publikums. Auch in seinem Gespräch mit François Truffaut erwähnt Hitchcock das Zeitbomben-Beispiel; wie der Zufall, der Bilder eigendynamisch vernetzt (und insofern keiner ist), es will, erwähnt Truffaut darauf ausgerechnet die »Bombe in der Aktentasche beim Attentat vom zwanzigsten Juli«. Truffaut will die strukturelle Macht des Suspense über die Filmrezeption illustrieren; die Ungleichverteilung von Wissen legt Empathie mit den Nicht-Wissenden, sogar mit dem bedrohten Hitler, zumindest nahe – und Hitchcock befindet das Beispiel für treffend.⁴⁵ Es geht hier nun aber nicht um die Bedenklichkeit von Inszenierungen, die uns mit Hitler fühlen lassen – dazu bedarf es keines Hitchcock'schen Suspense, siehe *Der Untergang* –, und was Pabsts Gebrauch des Suspense betrifft, geht es auch nicht um *Empathie* mit den Unwissenden. Sondern: In *Es geschah am 20. Juli* ist die ausführliche Ausbreitung des minuziösen Lage- und Zeitplans für das Attentat diskursiv ans Publikum gerichtet – fast ein Lehrbuchexempel für Hitchcock'sche Epistemologie, Ökonomie und Logistik des Suspense als prekäres Mehr-Wissen (denken wir etwa an das Abspielen der Kantate auf Schallplatte in *The Man Who Knew Too Much*, 1955). Je genauer das Publikum über Stauffenbergs engen Zeitspielraum beim Attentat und beim Verlassen der Sperrzonen im »Führerhauptquartier« Bescheid weiß, desto quälender wird das durch die Inszenierung gedehnte Warten auf die Bombe. Und desto irritierender ist es, als bei der fluchtartigen Abfahrt zum Flughafen eine Gruppe junger weiblicher Wehrmachtsangestellter in Uniform sich Stauffenbergs über Waldwege fahrendem Wagen in den Weg stellt: kichernd, mit Badetüchern winkend, offenbar aus Jux und vor allem radikal unwissend.

In einem Film, der sich aus kleinen, akzentuierten Handlungs-details zusammensetzt, sollten wir auch diese beiläufige Begegnung nicht zu gering bewerten: Zweifellos entsprechen die Frauen, die zum Spaß den Fluchtwagen aufhalten, solchen Film-Nebenfiguren, die in anderen typischen Suspense-Szenen eine rettende Telefonzelle endlos

mit Dauergesprächen blockieren etc. und damit den Ärger eines Publikums auf sich ziehen, das sich in diesem Ärger verstärkt in der eigenen Rolle der Schlauberger imaginieren kann. Solche Details schmeicheln unserem Wissen und appellieren an ein Ressentiment, im Sinn von »Wie können die nur in diesem Moment...!«. Im Gefüge von *Es geschah am 20. Juli* ist diese Konstellation Teil des Pabst'schen Entwurfs von Subjektivität, eines Ethos in der Geschichte, denn: Die Spannung/Spaltung zwischen dem Wissen des Attentäters, seiner Mitverschwörer und des Publikums um die Zeitnot einerseits und dem kichernden Unwissen der Frauen vor dem Auto andererseits bringt zwei epistemologische Schemata zur Deckung: Das eine ist die für Filme über die NS-Zeit typische Kontrastierung zwischen der Gedankenlosigkeit der Vielen und der wissenden Einsicht der Wenigen, die Nazi-Illusion und -Propaganda durchschauen – hier: kichernde junge Frauen in Uniform versus todernte reife Männer in Uniform. Das andere Schema ist ein existenzielles: Während die Frauen am heißen Julitag offenbar auf dem Weg vom oder zum Baden und zu Scherzen aufgelegt sind, resultiert die Entschlossenheit der Männer zur Entscheidungstat aus ihrer tiefen Einsicht in die Begrenztheit der Zeit, ihrem Wissen um die Endlichkeit des Daseins.

Eine brachialheideggerianische Aufspaltung, könnte man sagen: zwischen seinsvergessenem Zeitvertreib und Hellsicht für Zeit-Not im Sein zum Tod. Und: Man könnte diese Konstellation als in Pabsts Inszenierung »gegendert« betrachten, entlang der Zuschreibung des Unwissens an die wenigen weiblichen Figuren, die in dem Film überhaupt auftauchen. Gräfin Stauffenberg kommt in den Filmen von 1955 noch nicht vor, und die Figur des Fräulein Klee, der Wehrmachtsangestellten, die in Harnacks *Der 20. Juli* als Stauffenbergs Sekretärin an der Verschwörung teilnimmt und einem Hauptmann ins Gewissen redet, ist bei Pabst gleichsam zur Konformistin verdreht und auf zwei strukturanaloge periphere Begegnungen aufgeteilt: zum einen auf die Mädchen in Uniform, die Stauffenbergs Zeitnot vergrößern; zum anderen auf die Figur einer älteren, fuchtelhaft gezeichneten Sekretärin im Heeresoberkommando, die in ihrer einzigen Szene mitten in die hektischen Umsturzbefehlsausgaben im Bendlerblock platzt und – ostentativ unpassend – den Verschwörergeneral Olbricht fragt, wie viele Karten der Propagandaoffizier für die baldige Premiere des Reichsparteitagsfilms reservieren solle, worauf Olbricht sie anfährt:

»Dann sagen Sie dem Propagandaoffizier, er soll mich am Arsch lecken! Pardon!« und sie brüskiert die Augen schließt. Mit dem Reizwort »Reichsparteitagsfilm« ist hier sehr implizit eine weitere Frau angesprochen, deren joviale Seinsvergessenheit im Dienst des NS-Regimes notorisch ist: Leni Riefenstahl, Regisseurin des Reichsparteitagsfilms par excellence. Es gibt allerdings an der Peripherie des Geschehens auch männliche Akteure, denen eine nahezu obszöne Arglosigkeit zugeordnet ist. Als Stauffenberg und sein Adjutant nach dem Rückflug aus dem »Führerhauptquartier« in Berlin landen, wundern sie sich, dass der »Walküre«-Befehl zum Umsturz offenbar noch nicht ausgelöst wurde, wodurch kostbare Zeit verstrichen ist: »Verdammt idyllisch hier!« meint Stauffenberg, während im Hintergrund junge Soldaten zu sehen sind, die halb entkleidet auf dem Flugplatz Fußball spielen. Als vergnügte Gruppe, deren arglos-sommerliche Freizeitfreude Stauffenbergs Entscheidungsweg säumt, stehen die Fußball-Buben in Analogie zu den Badespaß-Mädchen auf der Straße.

Es geschah am hellichten Tag (um einen anderen Wirtschaftswunder-Suspensefilmtitel zu zitieren), und je schöner bei Pabst die Julisonne scheint, desto mehr betont die Inszenierung: Begrenzt ist die Zeit, endlich das Dasein, relativ das Wissen – angesichts einer Allmacht und Totalität, die in *Es geschah am 20. Juli* als göttliche gefasst ist. Das dem geringen Verbleib und maßlosen Vertreib der Zeit verfallene Tun wird in diesem Suspense-Film suspendiert, ausgehebelt, durch eine Totalität des Wissens, die nicht staatlicher Art ist. Vergleichen wir, wie die beiden Juli-Filme von 1955 jeweils die Beziehung zwischen staatsbürgerlicher und göttlicher Ordnung inszenieren: In Harnacks *Der 20. Juli* ist der Wissensträger Citoyen; er macht Front, bezieht eine Position, die sich einfügt ins vielstimmige Ganze der Republik als Aufteilung des Wissens, des Sicht- und Sagbaren. Die Verschwörer zitieren aus dem »Katechismus für den Soldaten« als Quelle im republikanischen Wissensarchiv, und die Kirche, die Stauffenberg aufsucht, ist der Ort einer Vision, die sich ums Staatsganze sorgt, Ort der erwähnten Montage aus Archivmaterial deutschen Leidens (einer Komposition, die die Erfahrung der jüdischen Mordopfer integriert, indem sie sie angleicht und so bagatellisiert).

Ganz anders das Bild Stauffenbergs in der Kirche in *Es geschah am 20. Juli*: Der Attentäter betritt den Ort des Allerheiligsten nicht, sondern bleibt, als ominöse Silhouette im morgendlichen Gegenlicht

aus der Kirche heraus gesehen, im Eingang stehen und bekreuzigt sich. Ein Mesner sieht den düster blickenden Graf und sinniert: »Das Gesicht werd ich nie vergessen. Der hatte was mit unserem Herrgott auszumachen!« Auch das ist eine Hitchcock'sche Suspense-Konstellation, in zweifachem Sinn: Zum einen ist der Mesner eben ein kategorial Ahnungsloser, dem das Publikum sein Mehr-Wissen entgegenhalten kann: »Wenn du nur wüsstest, was genau der düstere Mann mit dem Herrgott ausgemacht hat!« Zum anderen können wir hier auf psychoanalytische Hitchcock-Lesarten rekurren. Pascal Bonitzer gibt zu verstehen, dass Hitchcock'scher Suspense, als Spaltung zwischen dahinplätscherndem Leben im Bild und dem Wissen um dessen Bedrohtheit, das ins Bild schneidet, gleichbedeutend ist mit der Einführung der Sterblichkeit ins Kino: Das der Präsent-Werdung schieren Lebens verfallene Sinnlichkeitsregime des Bewegungsbilds wird getrübt und suspendiert, jedes Bild wird potenziell barock, doppelbödig, verdächtig. Zur sichtbaren Interaktion in Bewegung tritt ein Unsinnliches hinzu, das diese in Frage stellt – etwas, das sich mit Slavoj Žižek als der Große Andere der Symbolischen Ordnung oder mit Gilles Deleuze (weniger direkt psychoanalytisch) als das relationale Dritte des Gesetzes verstehen lässt, durch das jede Konfrontation zweier Kräfte im Bild in Spannung gehalten wird.⁴⁶ Dem entsprechend sind lachende Frauen, die Stauffenbergs Fahrt verzögern, nicht nur eine Kraft, die eine andere Kraft hemmt (das wäre das Deleuze'sche »Aktionsbild«), sondern obszön vor dem Gesetz, das über dem Kräfte-spiel der Menschen waltet und dessen Zeit(-Not) bestimmt.

Folgen wir Pabst weiter auf der mit Hitchcock ausgebauten Bahn hin zur Einsicht ins Höhere: Der nachdenkliche Satz des Mesners zeugt nicht nur von Unwissen, sondern letztlich doch von einem Wissen, das so tiefsinnig ist wie die Szene daherkommt. Es stimmt ja, dass Stauffenberg etwas mit dem Herrgott, mit der über Menschen, Deutschen und ihrem Staatsoberhaupt stehenden Gewalt, auszumachen hat. (Der Mesner ist ein Einsichtiger; Unwissenheit ist im gegenderten Wissensregime des Films der Mesnersgattin zugeordnet, die ihren nachdenklichen Mann mit »Nun red nicht lang, Otto, komm zum Frühstück« in den Vertreib der Zeit zurückruft.) Während Einsicht und Verstehen – Wissen darüber, was die anderen antreibt – bei Harnack aus Rasonieren und Disputieren zwischen Staatsbürgern entstehen (im Sinn des Aktionsbildes: Kraft und Gegenkraft, Rede und

Gegenrede), entspringen sie bei Pabst aus dem geteilten Direktbezug der endlichen Existenzen zum Übersinnlichen und Unendlichen. Dies ist durch Pabsts Inszenierung zum Bild verdichtet und in dieser Verdichtung kurzgeschlossen mit einer Perspektive auf Geschichte, auf die lastende Gegenwart der NS-Vergangenheit. Gegen Filmende rät ein Priester (der in keinem anderen Film über den 20. Juli vorkommt) einem der Verschwörer auf deren Weg zu ihrer Hinrichtung »Vertrauen Sie auf Gott!«; der Todgeweihte antwortet: »In ein paar Minuten wissen wir mehr über ihn als Sie.« So werden einmal mehr im Zeichen der Spannung (nur noch Minuten bis zum Tod) Entgegensetzungen ineinander übersetzt: Der Gegensatz zwischen dem Mitmachen der Unwissenden und dem Widerstand der Wissenden löst sich auf in den Gegensatz zwischen dem Verfallen-Sein ans Relative – der Priester in seinem routinehaften Gottvertrauen als »Mitläufer« – und der Einsicht ins Göttlich-Unbedingte, als Entschlossenheit, den eigenen Tod zu akzeptieren.

Am Ende kulminiert schließlich auch der Gestus des Films, Folgendes zu analogisieren und engzuführen: die Öffnung des Wissens über seine Begrenztheit hinaus einerseits und die aus der Inszenierung emergierende Motivik der Erleuchtung im Dunkel der Welt anderseits. Zur Erschießung von Stauffenberg und drei Mitverschwörern in der Nachtfinsternis des Bendlerblocks ruft ein Offizier Beleuchtung durch die Scheinwerfer eines LKW herbei, just mit den Worten »Licht! Wir brauchen mehr Licht!« – einer Variation auf die legendären letzten Worte Goethes »Mehr Licht!«. Gleich darauf erstrahlen die vier Verschwörer – die hier ebenso wie in Harnacks Film zugleich, nicht nacheinander, erschossen werden – im Spotlight ihrer Daseinsentrücktheit, und Stauffenberg stößt mit verzückt leuchtendem Blick seine letzten Worte aus: »Es lebe das heilige Deutschland!« Nach einem Schnitt auf das feuernde Erschießungskommando zeigt die letzte Einstellung die leere Hofmauer mit Einschusslöchern; wir sehen keine Leichen, als wären die vier zum Himmel aufgefahren. Dazu bedrohliche Orchestermusik, Sirenengeheul und eine Voice-over: »Und der Krieg geht weiter. Millionen Männer, Frauen und Kinder mussten noch in vielen Teilen der Welt ihr Leben lassen.« Die Musik läuft über Schwarzfilm weiter, bis die Voice-over ihren Satzsatz über das Schwarz spricht: »Nun liegt es an uns, ob dieses Opfer umsonst gewesen ist.«

Vergleichen wir einmal mehr die Juli-Filme von 1955. Pabsts Film endet mit einem Appell an die Nachwelt; Harnacks Ende vollzieht eine gegenläufige Geste. *Der 20. Juli* endet nicht mit der Exekution im Bendlerblock, sondern damit, wie der Verschwörer Tresckow am Tag darauf an der »Ostfront« in den Freitod davongeht (diese »Tresckow-Coda« kehrt in den Stauffenberg-Fernseh- und Kinofilmen von 2004 und 2008 wieder); mit dieser Schlusszene vollzieht Harnacks Film zuletzt eine Wendung aus der Immanenz der aufgeteilten Republik zu ungeteilter göttlichen Transzendenz, denn eine Voice-over verkündet: »Mit gutem Gewissen kann Tresckow jetzt vor Gottes Richterstuhl verantworten, was er getan hat. Gott richtet nicht nach dem Erfolg. Er weiß, dass euer Kampf ein Aufstand des Gewissens war.« Umgekehrt ist es in *Es geschah am 20. Juli*: Die quasigöttliche Voice-over erteilt eine Aufgabe an die Republik, ans Publikum im Dunkel des Kinosaals. Dem Wir, an dem »es nun liegt«, wird das quasigöttliche Vermögen beigemessen, den Wert des Opfers zu bestimmen. Das Gedächtnis, in dem das Opfer vor dem Umsonst, vor der Entwertung, zu bewahren ist, entspricht einem annähernd vollständigen Wissen. Dieses Wissen ist nach seiner Erleuchtung durch den gesehenen Film nicht mehr von Ideologie oder Ahnungslosigkeit begrenzt, und es liegt nach dem (Film-)Ende, im Unendlichen der gelebten Alltage, in die hinein jede Filmrezeption sich verlängert. Was bei Harnack Staatsbürgerpädagogik ist, ist bei Pabst, in den Bild-Kategorien von Dunkelheit und Licht, die Forderung nach »Mehr Licht!«, der Appell an »uns«, selbst Erleuchtung zu sein, die das am Ende lastende Dunkel des Nationalsozialismus durchdringt und das Bild des Widerstands im Gedenken leuchten lässt. Auch als Autor eines programmatischen Aufsatzes schaute der Nachkriegs-Pabst in die Zukunft und aufs göttliche Wissen. In »Der Film der Zukunft« schrieb er 1949: »Der Film verleiht uns die Gabe, gottähnlich zu sein, nämlich allwissend und allgegenwärtig!« Gemeint ist kategorisch der Film, der »nicht bloß die Zeit totschiessen oder sie vergessen machen will«, sondern »der Völkeraufklärung und damit der Völkerversöhnung dient«.⁴⁷

Pabst inszeniert den 20. Juli expressionistisch; dies zumal im Sinn von Deleuze (dessen Filmphilosophie auf Bildästhetiken als Formungen von Subjektivität und Mit-der-Welt-Werden abzielt und nicht auf stilhistorische Differenzierungen etwa zwischen Expressionismus und neusachlichem Realismus). Unter dem Aspekt des Expressionismus

kommt Deleuze naheliegender Weise auf Pabsts Weimarer Frühwerk zu sprechen. Auch für Pabsts wenig geschätzte und untersuchte Nachkriegsfilme gilt jener zwiespältige, bildförmige Posthumanismus, den Deleuze anhand des Weimarer Kino-Expressionismus begrifflich macht: Er zielt zum einen auf den »göttlichen Teil in uns«, ein »spirituelles Verhältnis, in dem wir mit Gott als Licht allein sind«, ein »nichtpsychologisches Leben des Geistes«, das es durch ein Opfer freizusetzen gilt. Diese Befreiung macht den Unterschied: zwischen dem Licht, das in der Wendung zum Göttlichen die Psychologie – in *Es geschah am 20. Juli*: seinsvergessene Routinen, bloßes Mitmachen – überschreitet, und dem Chaos und Feuer, in dem zum anderen das »nichtorganische Leben der Dinge« kulminiert, einem Schrecken, der sich in der typischen Belebtheit von »Automaten, Robotern und Marionetten« ausdrückt.⁴⁸

Man muss nicht weit ins Stilhistorische vordringen, um die expressionistische Konstellation »Chaos belebter Dinge vs. rettendes Licht« in Pabsts Filmen aus dem ersten Nachkriegsjahrzehnt wiederzufinden – und in einem weiteren Schritt die Geschichtspolitik, die in der Kontinuität dieser Ästhetik versinnlicht wird, zu problematisieren. In dem einen Jahr 1955 gibt es nicht nur zwei Filme über den 20. Juli, sondern auch zwei Filme von Pabst, die beide die Endphase des »Dritten Reiches« dramatisieren: Mit *Der letzte Akt* kam doch noch ein Pabst-Film zeitgerecht zu einem zehnten Jahrestag, dem des Kriegsendes in Europa, ins Kino – am 14. April 1955, zwei Monate vor *Es geschah am 20. Juli*. Diese Nähe erlaubt es und legt es nahe, deutlicher zu sehen, wie hier ein audiovisueller Bildbestand auf zwei themenähnliche Filme verteilt ist. Das Chiaroscuro von *Es geschah am 20. Juli* – vom sonnenhellen, gerade nicht als zetrümmert gezeigten Berlin (gedreht in München) zur Düsternis des Bendlerblocks – ist ein Nachhall des Lichtmangels im Berliner »Führerbunker«, für *Der letzte Akt* nachgebaut in Wiener Ateliers. Im Bunker versinnlicht das Spiel mit Hell und Dunkel die Zerrissenheit zwischen Öffnungen zum Licht und dem Heruntergezogen-Werden durch und in die dinglich-dunkle Materie, in die grotesk deformierte Physis, zumal von Hitlers verkrampftem Körper und verzerrter Fratze. Am prägnantesten erfolgt der Sturz in den Ding-Körper in der ekstatischen, ferngesteuert anmutende Tanzszene im Bunkerlazarett, in der das automatisierte Zappeln eines Soldaten mit Arm in Gips und Schiene zum Nazi-Lied

»Es zittern die morschen Knochen« in einen Stehschritt-Marsch übergeht. Bezeichnenderweise fällt am Beginn des in schummrigen Flackern verlaufenden Tanzes der Ausruf »Licht aus!« – komplementär zum »Mehr Licht!«, das in *Es geschah am 20. Juli* die Anrufung des heiligen Deutschland und unserer Erinnerungspflicht inauguriert.

Der Expressionismus im Deleuze'schen Sinn sagt: Wir lassen Organismus und Psychologie hinter uns im Aufbruch zu einem neuen Leben, das sich entscheiden wird müssen, ob es zu schrecklicher Verdinglichung oder zu befreiender Vergeistigung tendiert; letztere sieht Deleuze etwa in den geometrischen Abstraktionen von Hans Richters Rhythmus-Filmen verbildlicht.⁴⁹ Mit der Figur des »Ornaments der Masse«, wie es Siegfried Kracauer 1927, zeitgleich zum expressionistischen und neusachlichen Projekt in der deutschen Kultur als Ausdruck einer zwiespältigen Rationalisierung theoretisierte, würden wir jedoch zu einer Geschichtsphilosophie und politischen Ästhetik gelangen, die gerade nicht in geometrisch hygienisierter Abstraktion und Rationalität münden muss. Bei Pabst allerdings ist der Zwiespalt des Lebens jenseits der Konformität von Psychologie und Organismus noch einmal anders konfiguriert: Für Pabst zählt weder die bei Deleuze angedeutete geometrische Versachlichung des Dings noch die bei Kracauer anvisierte Auslotung des dinglichen Lebens der Masse als »Dividualität« (Immer-neu-Aufteilung) und Potenzial unvorhergesehener Subjektivierungen.⁵⁰ Sondern: Was sich in Pabsts marionettenhaftem Tanz des Armschienen-Krüppels abzeichnet, ist die Beherrschung des Lebens durch das seelenlose, animierte Ding, eine Endlichkeitsdrohung toter Materie gegenüber Leib und Bewusstsein; dies spitzt Pabst in *Es geschah am 20. Juli* zu einem »Ethos der Prothese« zu, bei dem das Mehr an Wissen und Licht, die Wendung zum unbedingt Guten, in Stauffenbergs Hand liegt.

Das ist buchstäblich gemeint, oder auch: metaphorisch nur in jener Bildverdichtung, die jedes Sinnbild im dinglichen Anblick von Stauffenbergs Hand kurzschließt. Diese Kurzschließung erfolgt verdichtet etwa schon in einer Szene am Morgen des 20. Juli. Die Psychologie salbungsvoller Gemeinplätze (der »großen These«) kippt in die unhintergehbare Nicht-Organizität der Hand (der »kleinen Prothese«): Beck sagt zu Stauffenberg »Nicht nur wir sind in Ihre Hand gegeben: Das ganze Volk ist es!« und schüttelt ihm zum Abschied die Linke; gleich darauf im Nebenzimmer kommt diese Hand ganz anders

ins Spiel, als Stauffenbergs Bruder dem Attentäter die zum Scharfmachen der Bombe benötigte Zange überreicht und erklärt, er habe »die Griffe mit Gummi überziehen lassen, damit du mehr Halt hast«. Bevor es mehr Licht gibt, gibt es mehr Halt, und Stauffenberg gibt Gummi.

Es geschah am 20. Juli ist ein Film der Hand. Von den körperlichen Defekten, die das Erscheinungsbild Stauffenbergs als Kriegsinvaliden kennzeichnen, konzentriert sich Pabst auf Claus' Klaue, die hier durch eine klauenförmige Prothese markierte Hand – und nicht etwa auf das zerstörte Auge bzw. die Augenklappe, von denen noch oft die Rede sein wird. Die Alternativtitel *Drei Schritte zum Schicksal*, unter dem die Internet Movie Database (www.imdb.de) den Film listet, sowie *Aufstand gegen Adolf Hitler!*, unter dem er als VHS-Kaufkassette kursiert, lassen an – aufstehende – Füße denken, sind aber, um im Sprachbild zu bleiben, nicht geläufig. Ein Hand-Film also. Suspense als Überschreitung des seinsvergessenen Weitertuns durch Mehr-Wissen und Expressionismus als Krise der Rettung vor dem Ding: Beides kommt bei Pabst zusammen im Medium der Hand. Medium ist die Hand als Mittel in einem an Agamben angelehnten Sinn: Mittel als Instrument der Tat, der Handlung, der Führung und Ausführung, zugleich aber als Medialität, die entblößt, die eine ethische Unbestimmtheit zwischen Tätigkeit und Untätigkeit herstellt.⁵¹ Was heißt das? Pabsts Prothesen-Ethos besagt, dass die Chance, einen Unterschied zu machen, in der Hand liegt, denn: Die Automatisierung – Verwandlung von Menschen in ahnungs- und bewusste Marschierer, Uniformträger, Sekretärinnen, Fußballspieler – steigert sich zur Krise der Humanität, in deren Dunkelheit Menschen nicht mehr von Dingen unterscheidbar sind; in dieser Krise, dieser Zeit-Not, weist die Hand, der beseelte, zum Opfer entschlossene Gebrauch der Prothese bzw. des Nicht-Organs, einen Ausweg vom bedingenden Ding zum Geistig-Unbedingten und bringt das Licht.

In *Es geschah am 20. Juli* ist Widerstand Hand-Arbeit am entscheidenden Unterschied. Bildlich wird dies in zwei Abfolgen von Szenen, die eine Wendung und deren Zurücknahme bzw. die Zuspitzung einer ethischen Krise und das Zurücksinken in Konformität zeigen. Es geht jeweils um Personal an der Peripherie des Umsturzes im Bendlerblock. Als der Umsturz noch erfolgreich scheint, trennen sich zwei Offiziere händisch, mit Messerchen, die Reichsadler-mit-Hakenkreuz-Embleme von der Uniformbrust: »Die tausend Jahre sind gleich vor-

bei,« ätzt der eine. Zehn Laufzeitminuten später – der Umsturz ist nun im Scheitern begriffen – hilft der eine dem anderen, das abgetrennte Abzeichen der »Führer«-Treue rasch wieder anzunähen; der wieder vollständig Adjustierte verweigert seinem Kameraden denselben Hilfsdienst mit der Ausrede, er habe es nun schrecklich eilig.

Die Symmetrie des Abtrennens und Wiederannähens der Hakenkreuze bzw. die der Rückerstattung eines eben geleisteten Dienstes im Tausch – eine Hand wäscht die andere – bleibt hier unvollständig. Komplettiert wird der Tausch in einem anderen, auf vier Szenen aufgeteilten Ablauf, der in der mit Kommunikationstechnik vollgeräumten Nachrichtenzentrale des Bendlerblocks spielt. Dort stehen zwei andere Nebenfiguren in der Entscheidungskrise: Sollen sie als Nachrichtenoffiziere die von den Verschwörern Stauffenberg und Feldmarschall von Witzleben signierten Fernschreiben zur Auslösung des Ausnahmefalls »Walküre« durchgeben, wie ihnen vor Ort aufgetragen wird, oder Feldmarschall Keitel's Gegenbefehle aus Hitlers Hauptquartier? Erste Szene: Trotz Skepsis leiten sie die »Walküre«-Befehle weiter; »Stur Heil! Geben Sie durch!« sagt der eine. Zweite Szene: Ein Dilemma löst sich in Konformismus auf. »Da sitzen wir ganz schön zwischen zwei Stühlen,« sagt der eine; worauf der andere sich zu ihm hinsetzt, auf einen von zwei Stühlen, und so den Gestus des Films ausagiert, jede symbolische Sinngebung in eine dingliche zu überführen (wie bei Stauffenbergs thetisch-prothetischer Hand): »Der Inhalt der Befehle geht uns nischts an. Wir sind bloß für die Durchgabe verantwortlich.« Der erste hält beide Befehlsdokumente in je einer Hand und macht eine Geste des Gegeneinander-Abwägens mit den Worten: »Hier hab ich Witzleben und Stauffenberg – hier hab ich Keitel. Einer von beiden kann doch bloß Recht haben.« Darauf der andere: »Ja, und bis sich das rausstellt, geben wir stur beide durch.« Die Hand ist hier Medium, eben nicht als Mittel zum Unterschied, sondern als Prothese, die ins Routinegestell gedankenloser Nachrichtenübertragung, ins Tippen, Telefonieren und Leitungen-Stöpseln, verstrickt bleibt. Und: Sie ist Hand, die abwägt, ohne zu entscheiden, die bloß durch die Geste der Waage den Lauf der Geschehnisse in Schwebe versetzt – suspendiert. Dritte Szene: Die beiden treffen die Entscheidung, nur noch Befehle aus Hitlers Hauptquartier weiterzugeben. Pabst markiert diese Kehrtwendung mit einem Suspense-Moment: Als einer der Verschwörer die Nachrichtenzentrale betritt, lässt der heimlich vom

Umsturz abgefallene Offizier rasch ein Radio, das Marschmusik sendet, lauter drehen, um die Durchgabe der Hitler-loyalen Befehle zu übertönen und so die Gegenverschwörung innerhalb der Verschwörung zu vertuschen. Diesem kleinen Suspense folgt das Bild einer Hand, die den Verräter gegenüber der Wahrnehmung des Publikums verrät, indem sie dessen konformistischen »Umfaller« symptomatologisch bloßstellt: »Erschossen oder befördert, das ist jetzt die Frage,« sinniert der wieder Hitler-loyale Nachrichtenoffizier, während er eine Hand in seine Uniformbrust steckt, mit einer Geste, die im populären Geschichtsgedächtnis mit Napoleon Bonaparte assoziiert ist. Während der Konformist sich einredet, »bonapartistisch« über den Konfliktparteien zu stehen, wird die Hand zum eigendynamischen Medium, das seiner Selbsttäuschungsintention zuwider läuft und unbewusst deren Anmaßung sichtbar macht. Die vierte Szene vervollständigt den Tausch: Die Nachricht, dass Hitler die Nachrichtenoffiziere aus Dank für ihre Treue befördert hat, trifft ein.

»Und ihr geht dann an eure Telefone und gebt diesen verbrecherischen Unsinn durch – und stützt euch auf euren Eid!« Dieser Vorwurf eines zum Widerstand entschlossenen Offiziers an einen Hitler-treuen Kameraden stammt nicht aus Pabsts *Es geschah am 20. Juli*, sondern aus Pabsts *Der letzte Akt*, der die Techno-Logistik und Rhetorik maschineller Nachrichtenübermittlung noch deutlicher ins Bild bringt. Oskar Werner spielt in *Der letzte Akt* einen Hauptmann, der zu Beginn die ihn kontrollierende Bunkerwache süffisant fragt, ob »noch immer 20. Juli« sei; später redet er seinem Halbbruder, dem leitenden Nachrichtenoffizier im »Führerbunker«, ins Gewissen (als er dasselbe bei Hitler selbst versucht, wird er erschossen). Nimmt man Pabsts Filme aus dem Jahr 1955 zusammen, dann erscheint Nationalsozialismus als seinsvergessen-konformistische Weitergabe von Nachrichten, die Nicht-Wissen und Ungeist sind, als Preisgabe an die Medialität der seelenlosen Prothese, die nun auch das Denken automatisiert; Widerstand hingegen ist tendenziell Unterbrechung von Nachrichtenflüssen, ist Sache aufgeschobener, zu spät erfolgreicher oder unterbrochener Weitergaben, zumal per Telefon. Das Telefon ist ein zentrales, dämonisches Bild-Objekt im Kino der Spannung und des Suspense; denken wir an Hitchcocks *Dial M for Murder* aus dem Jahr vor den beiden Pabst-Filmen. In einer Konstruktion, die so ähnlich erst wieder im Hollywood-Juli-Film von 2008 vorkommt, verknüpft Pabst die

Wissensspaltung des Suspense mit der Unterbrechung eines Telefongesprächs und dem Bild der prothetischen Hand, die mit beherzter Geste einen entscheidenden Unterschied macht: Bei der fluchtartigen Abfahrt aus dem »Führerhauptquartier« nach dem Attentat wird Stauffenberg angehalten und täuscht einem ahnungslosen Wachposten vor, seine Durchfahrtsgenehmigung telefonisch von einem Vorgesetzten autorisieren zu lassen; das Gespräch erfolgt nur zum Schein, weil Stauffenbers Prothesenhand heimlich die Trenngabel des Telefons herunterdrückt.

Die Komplementarität der Zeit- und Geschichtskonzeptionen der beiden Juli-Filme von 1955 sieht so aus: Harnacks *Der 20. Juli* inszeniert die Geschichtssinnträchtigkeit des Widerstands im Zeichen langer Zeiträume, in denen Kommunikation (Nachrichtenübermittlung, Anti-Nazi-Propaganda, Debatte, Planung) aufrecht erhalten bleibt; Harnack ist hartnäckig, seine Zeit ist Chronos, geduldiges Maß der kommunikativen Räume einer republikanischen Aufteilung im Vollzug langwieriger Reflexion. Bei Pabst hingegen ist Zeit Kairos: Die Hand bezeichnet den günstigen Augenblick, in dem eine entscheidende Unterbrechung erfolgt. Die Hand markiert den Zeitpunkt, wie Uhrzeiger, die im Englischen »hands« heißen. Ein Plakat zu Pabsts Film zeigt Stauffenberg mit beidem: aufblickend von der Armbanduhr an seiner Hand. Die Hand kann Gespräche trennen oder Hakenkreuze abtrennen; sie kann automatisiertes Unwissen unterbrechen oder einen verdinglichten Körper von toter Zeichenmaterie befreien, damit dessen Beseeltheit als Leib wieder hergestellt wird und »tausend Jahre gleich vorbei sind«. *Es geschah am 20. Juli*: Die Hand lässt geschehen, macht Geschichte, gibt mehr Licht.

DAS HAND-EHRE-DEUTSCHLAND: NS-POLITIK, AFFEKT UND ERLEUCHTUNG IN PABSTS NACHKRIEGSFILMEN

Welches Bild von Zeit, Politik, Geschichte gibt uns Pabsts Juli-Film von 1955? Zu dieser Frage ein kurzer Umweg über das Verständnis von Nationalsozialismus, das einige von Pabsts Nachkriegsfilmen als Bild formulieren. Es wird sich dabei ein Bild von Deutschland zeigen, in dem die erleuchtete Hand an der Ehre festhält; was sich zeigen wird, ist das andere Deutschland, inszeniert als das Hand-Ehre-Deutschland.



Bernhard Wicki in *Es geschah am 20. Juli* (1955)

Pabst inszeniert Zeit, die Geschichte (aus)macht, als Kairos. Ist diese Zeit demnach auch die Zeit eines Ereignisses im Sinn des Sich-Auftuns des Neuen als einer noch unvorhergesehenen Möglichkeit? Ist sie also Zeit eines Ereignisses im Sinn von Deleuze, als Insistenz und zugleich performative Produktion von unerschlossenen Potenzialen bzw. Virtualitäten innerhalb einer aktuellen Ordnung? Ist sie also, mit Rancière gedacht, Zeit des Ereignisses als unmotivierter Subjektivierung in einem Sprechen und Agieren, das in der aktuellen Aufteilung sozialer Identitäten, Handlungen und Positionierungen nicht vorgesehen war, das Funktionsweisen sozialer Organisation unterbricht und als Überzähliges Beziehungen zwischen Teilen und Ganzem durcheinander bringt?⁵² Kurz: Ist sie Zeit der Politik? Nein. Vor einer politischen Dimension des Ereignishaften weicht Pabst zurück in seinen Bildungen von Zeit-Erfahrung, in denen es um nachwirkende NS-Zeit geht. Dies ist umso bemerkenswerter, als Pabst in seinen Filmbildern sehr

wohl implizit anerkennt, dass die in zeitgleichen Filmen anderer Regisseure so publikumswirksame Beschwörung von Melancholie rund um Väter, die ihre eigene Verstricktheit ironisieren (*Canaris; Des Teufels General*), kein geeignetes Mittel zur Erfassung des Nationalsozialismus ist – dass vielmehr eine Unterbrechung nötig ist, die nicht nur verbaler Appell sein darf. Es braucht, so legt Pabst nahe, ein pathetisch-passioniertes Bild, etwa das aus dem Feuer strahlende, ersterbende Gesicht Oskar Werners, der den *Letzten Akt* mit seinem gehauchten »Sagt nie wieder Jawoll« beendet, oder Stauffenbergs verzücktes Gesicht mit Fernblick, das sich am Ende von *Es geschah am 20. Juli* in Luft aufzulösen scheint. Kurz, es bedarf eines Affektbildes; diesen Bildtypus setzt Pabst in eigentümlicher Wendung ein.

Kommen wir auf Deleuze' Filmtheorie zurück. In dieser nimmt der Affekt, das Affektbild, eine privilegierte Stellung ein: Das Affektbild eröffnet, kurz gesagt, erstens die Dimension von Subjektivität im Modus der Unterbrechung handlungsorientierter Bewegungsverketzung; Subjektivität beginnt sich dort zu bilden, wo es den Ausdruck von Empfindung als Aufschub zwischen Wahrnehmungs- und Aktionsbewegung gibt. Zweitens denkt Deleuze das Affektbild kategorial als Gesicht, als reinen Ausdruck von Potenzialen. Drittens bewahrt das Affektbild das über jede Verwirklichung in einem bestimmten aktuellen Zustand hinausweisende Potenzial, manifestiert das Weiter-Insistieren des Unbestimmt-Ereignishaften gegenüber dem Geschehenden, das Aktion ist. Deleuze spricht davon, »aus dem Ereignis den unerschöpflichen und leuchtenden Teil zu gewinnen, der über seine Aktualisierung hinausgeht«, und von einer »Opfer- oder Märtyrer-Qualität« (exemplarisch: das Ausdrucksgesicht in *La passion de Jeanne d'Arc*, 1928).⁵³

Pabsts Juli-Film endet mit dem erleuchtet starrenden Märtyrer-Gesicht von Stauffenberg, einem, der routinierte Handlungsabläufe unterbrochen und seine eigene Tat nicht zu Ende geführt hat; seinem Tod folgt ein Appell ans Unvollendete: »Nun liegt es an uns...«. Deleuze' Buchkapitel, das Affekt und Ereignis zusammendenkt, beginnt mit einer Szene von Pabst: »das gleißende Licht auf dem Messer« in *Die Büchse der Pandora* (D 1929) – ein Affektbild, Sich-Ereignen eines Ausdrucks, das irreduzibel bleibt gegenüber dem Feld seiner aktuellen Ursachen.⁵⁴ Auch in Pabsts *Geheimnisse einer Seele* (D 1926) – oder in Hitchcock-Filmen, die sich wie dieser Pabst-Film als »psychoanalytische Filme« präsentieren: *Blackmail* (GB 1930),

Spellbound (USA 1945) – ist das eigendynamische Faszinosum des Blitzens eines Messers Affektbild als eigendynamischer Aufschub: Was wird der Mann mit dem Messer tun? Wird das Messer seine Hand fernsteuern? Und: Wird das in seinem Gesicht ablesbar? In einer bestimmten Konstellation unterbricht ein kritischer Augenblick »blitzartig« das Kontinuum, wirft die Frage auf, wie es weitergehen wird, allerdings nicht durch lineare Fortsetzung oder quantitative Addition (das nennt Deleuze Aktionsbild), sondern durch Eröffnung eines neuen Möglichkeitsfeldes, neuer Spielregeln und Zählweisen. Das nennt Deleuze Affektbild. Wenn er in diesem Zusammenhang auf das Konzept der Wahl zwischen Alternativen zu sprechen kommt, dann ist damit auch gesagt, dass ein zielgerichteter Aktionsablauf (zumal im Film) die Haltung des »Keine-andere-Wahl-Habens« ausdrückt, während im Affekt, der unterbricht, aufschiebt, offen und unbestimmt lässt, immer auch formuliert ist, dass es immer eine Wahl gibt.

In *Es geschah am 20. Juli* hält die Hand fest, dass es eine Wahl gibt; das Attentat soll Soldaten, die Hitler Treue geschworen und vermeintlich keine Wahl haben, »eidfrei« machen; der Umsturz soll einen Ausnahmezustand zur Einsetzung einer neuen Macht schaffen und vollzieht sich in Unterbrechungen und Aufschüben automatisierter Abläufe; er suspendiert, hält in Schweben, im Unbestimmten. Zugleich aber trifft die Hand – wie auch Stauffenbergs Ausdrucksgesicht am Ende – eine bestimmende Wahl. Doch mit dieser Wahl weicht sie vor der Politik als Subjektivierung aus.

Welches der Politik ausweichende Bild von Nationalsozialismus (und Widerstand) entwerfen Pabsts Nachkriegsfilme? Da ist zunächst Pabsts aufklären wollender Film *Der Prozeß* (A 1948), der ein Pogrom gegen Juden im Ungarn des 19. Jahrhunderts als (Gerichtssaal-)Drama der Wahrheitsbehauptung inszeniert; an dessen ahistorischem Bild von Antisemitismus kritisiert Karl Prümm, »dass man 1948 nicht vom Antisemitismus sprechen kann, um über die Vernichtungspolitik der Nationalsozialisten zu schweigen.«⁵⁵ Für *Der letzte Akt* gilt das Umgekehrte: Der Film zeigt NS-Vernichtungspolitik ohne Antisemitismus; er gibt zu verstehen, dass Hitlers kategoriales Opfer die Deutschen waren. Hier ist ein zweiter Blick auf den armen Armschientänzer im Bunkerlazarett, auf dessen Einbindung in den Bildablauf, aufschlussreich: Der Szene voran geht die Flutung der mit Verwundeten überfüllten Berliner U-Bahn-Tunnels als Hitlers Kardinalverbrechen an

den Deutschen; dann Hitler, der sein Testament diktiert und knurrt, das deutsche Volk sei seiner nicht würdig; dann das »Testament« Oskar Werners als Hitlerkritiker in Uniform, der mit den Worten »Bewahrt euch den Frieden!«, »Sagt nie wieder Jawoll!«, »Seid wachsam!« stirbt, worauf an seinem Totenbett sein Halbbruder, Leiter der Nachrichtenzentrale, einem verzweiferten Volkssturmjungen die frohe Nachricht verkündet, der Märtyrer-Hauptmann sei »auch für dich gestorben«, und: »Der einzelne kleine Mensch. Das ist das größte, was es auf dieser Erde gibt.« Nun folgt die expressionistische Alptraumszene im Lazarett, wo Männer und Frauen in bibelfilmhafte Ausschweifung verfallen: Eine Krankenschwester tanzt zu Nachtclub-artiger Ziehharmonikamusik marionettenhaft zappelnd einen ange-deuteten Striptease, der kurz mit der überfluteten U-Bahn überblendet wird; als sich der Soldat mit der Armschiene der Frau anschließt, gehen Musik und Verrenkungstanz in einen grotesken Boogie über. Dann marschiert der Kriegskrüppel zu Spielmannsmusik, und die Tanzautomatik kulminiert in einer Prozession der Lazarettbesatzung, die im Chor »Es zittern die morschen Knochen« grölt.

Der Marionettentanz in *Der letzte Akt* antizipiert die Krise der Prothesenmenschen in *Es geschah am 20. Juli*; zugleich variiert der Anblick Motive aus drei älteren expressionistischen Filmen. Der erste ist ein Klassiker von Fritz Lang. In die Überblendung des automatisierten Striptease der Krankenschwester mit dem Massensterben im überfluteten Tunnel ist im Filmgeschichtsgedächtnis – wo Kanonisierung und Retrokultur einander antreiben – ein virtuelles Erinnerungsbild aus *Metropolis* (D 1927) eingeblendet: die Verbindung zwischen dem die Massen verzückenden lasziven Tanz der Roboterfrau und der Überflutung der Unterstadt. Zu Lang kommen wir in Kürze; bleiben wir bei Pabst. Der hat ja 1941 und 1943 je eine Nationalheldenbiografie in Nazi-Deutschland gedreht; deren zweite ist *Paracelsus*, und in diesem Film gibt es die alptraumhaft aus dem historistischen Setting ragende Szene in der sich gegen die Pest »einbunkernden« Stadt, in der ein pestkranker Gaukler mit seinem Veitstanz die Gäste eines Wirtshauses zur verzückt zuckenden Totentanzprozession mitreißt, bis Paracelsus dem grotesken Treiben Einhalt gebietet.

Dieses Spektakel in *Paracelsus* – sowie eine ebenfalls aus der Erzählökonomie herausfallende Flagellantenprozession – schlägt Regine Mihal Friedman vor, als textuelle »Enklave« zu verstehen.

Mehr noch, dies sei, so Friedman, eine selbstreflexiv-subversive Unterbrechung der Narration durch eine »zone of disturbance«, in der womöglich die »moral sorrow of Pabst, the enunciator« zutage trete.⁵⁶ Diese Re- und Dekonstruktion der propagandistischen Äußerung und Intertextualität von *Paracelsus* hat viel für sich. Jedoch: Friedmans Lesart der Tanz- und Prozessionsszenen, mit »charismatic leader« und »sheepish masses«, als *mise en abyme* und verdeckter Kommentar Pabsts zur NS-Politik und zu seiner eigenen Propagandatätigkeit mutet zu wohlwollend an – nicht so sehr gegenüber dem Filmemacher Pabst, den Friedman konsequent in die Äußerungsinstanz Pabst auflöst, eher gegenüber einer Idee der »Subversivität« stilmächtiger Filmbilder, die Friedman offenbar retten will. Ihrer Lektüre einer bildförmigen Störungszone ließe sich entgegen, dass der Gaukler- und Massentanz sich in jene Notstände einfügt, denen Paracelsus als Heiler und Heilsbringer abhilft. Er beschwört »Einsicht« in eine Ganzheit des Lebendigen, die auch dessen Bezug zum »Boden« mit einschließt; ein ostentativer Konkretismus und Foundationalismus des Völkischen, der gegen eine Reihe von Abstraktionen antritt: gegen klassifikatorische Aufteilungen der traditionellen Medizin, gegen deren Beharren auf Latein statt »gut Deutsch«– und gegen deren Freude am Amputieren von Gliedmaßen. Bevor Paracelsus den Gaukler namens Fliegenbein heilt, wird er eingeführt als Retter eines Kranken vor der Prothese, der in letzter Sekunde das Absägen eines Beins verhindert.

Was am Nationalsozialismus ist es, das Friedman durch Pabsts Marionettenszenen in Frage gestellt sieht? Wenn sie den »curious biological discourse« in *Paracelsus* anspricht, dann kommt sie fast an den Punkt, der die »Biopolitik«⁵⁷ der Nazis adressierbar macht: vernichtungsrassistischen Antisemitismus als intrinsisches Moment der Politik der Stärkung, Formung eines reinen, identitären Volkskörpers. Doch bezeichnenderweise versteht Friedman Pabsts Biologisches doch schwerpunktmäßig unter dem Aspekt der Sichtbarmachung einer »mechanization of the living« und »manipulation of the human«⁵⁸, in Richtung einer Entfremdungskritik verdinglichten Lebens, in der expressionistische Ästhetik und kritische Theorie einander die Hand reichen und deren Fluchtpunkt in der Warenform als Phantasmagorie liegt. Das Problem ist allerdings, dass eine solche Sicht, die die Zurichtung von Leben durchs Kapital (Leben entfremdet zur Marionette) mit der Zurichtung von Leben durch Nationalsozialismus gleichsetzt, der

»moral sorrow« der Äußerungsinstanz Pabst nur allzu gerecht wird. Salopp gesagt, geißeln Pabsts Marionetten und Flagellanten einen Nationalsozialismus ohne Antisemitismus und völkisches Reinigungsprogramm, der als totalitärer Kapitalismus, universelle Manipulation durch Ding/Prothese/Ware erscheint.

Im Zeichen der »animation of the lifeless« weicht »the absurd and insane world« der »resurgence of a forgotten expressionism«; dieser gibt einen »prophetic commentary« zur Gegenwart, indem er »public abandon« und »collective trance« als grotesk ausstellt, schreibt Friedman über *Paracelsus*.⁵⁹ Dies könnte wörtlich ebenso auf Pabsts übernächsten Film *Geheimnisvolle Tiefe* (A 1948) zutreffen, der in der Nachkriegsgegenwart spielt und in dem die Verzückung eines bewusstlosen Kollektivs nun vom Blendwerk des Geldes herrührt. Christa Blümlinger weist darauf hin, dass *Geheimnisvolle Tiefe* ein atypisches Melodram ist: Der Film mündet nicht in die (etwa im Heimatfilm typische) ödipal-konformistische Einfügung ins soziale Gesetz, sondern in Unterwerfung unter einen »höheren Ruf«, der aus der titelgebenden Tiefe unterirdischer Eishöhlen dringt; diese sind einer irdischen Gegenwart aus Luxus und Business entgegengesetzt.⁶⁰ Mit seinem dem Ewigen zugeneigten Ressentiment gegen die Entfremdung des Lebens durch Geld und Warenform steht *Geheimnisvolle Tiefe* in der Bild-Tradition antikapitalistischer Dekadenz-Phobie in genuin »national-sozialistischen« Filmen wie *Gold* (Karl Hartl, D 1934) oder *Titanic* (Herbert Selpin, Werner Klingler, D 1943) – und tatsächlich ist Pabsts *Geheimnisvolle Tiefe* ein »Überläuferfilm« (so nennt man vor Kriegsende geplante, nach Kriegsende fertiggestellte deutsche Filme), der bereits 1941 angekündigt worden war: Vom Gegensatz »Idealist und Materialist« bzw. »Licht und Schatten« war damals zu lesen.⁶¹

Diese »Überläufe«, Übersetzungen, bilden den dritten Bildkontext (neben der Herrschaft der Verzückung und der Maschinen über die Massen in *Paracelsus* bzw. *Metropolis*), in den der Marionetten-tanz aus *Der letzte Akt* sich als Abwandlung einfügt. Wenn die ausschweifende Krankenschwester und der armversehrte Soldat einen Boogie – oder ist es ein Jitterbug? – tanzen, dann könnte die Szene aus der Welt der Oberfläche in *Geheimnisvolle Tiefe* stammen: als wäre sie aus den Partys und Nachtclubs dieses Films, aus seinen expressionistisch beschworenen Puppenwelten, aus seinen mit plärrendem Jazz

unterlegten Dekadenpanoramen direkt in den »Führerbunker« versetzt. Im »Führerbunker« von *Der letzte Akt* lässt Hitler uns an seinen Hassphantasien teilhaben: Sein innerer Monolog attackiert zuerst »Untermenschen« und »Juden«, dann aber die Welt als ganze; gerne würde er diese durch »nur einen Knopfdruck mit ihrem menschlichen Geschmeiß in Atome auflösen«. Jitterbug als Knochenzittermarsch, vom Boogie zur Bombe, die Welt auf Knopfdruck: Wir haben es hier mit Bildern für Verdinglichung zu tun, die in ihrem Zeitbezug den Nationalsozialismus nur verfehlen können, weil sie ohnehin den Kapitalismus (zumal als Regime moderner Technik und Sitten oder »Raubtiersystem«, wie es in *Geheimnisvolle Tiefe* heißt) anpeilen und vom Judenhass bzw. dem Holocaust zur Bedrohung des »einzelnen kleinen Menschen« durch die Atombombe übergehen; dies ganz entsprechend einem kulturpessimistischen Denken während des Kalten Krieges, das Hiroshima und Auschwitz in einem Atemzug nennen zu müssen glaubt oder das ultimative Menschheitsverbrechen dort sieht, wo Massentötung den höchsten Grad an (als verachtenswert erachteter) Beschleunigungsautomatik aufweist – also eher im Atomblitz als in den *longues durées* des Mordes an den Juden.

Einmal mehr erweisen sich Harnack und Pabst hier als komplementär, allerdings durch eigentümliche Überkreuzung im Medium des Kalten Krieges: Der von KP-Partisanen und der DDR-Kinoindustrie her kommende Harnack rehabilitiert in *Der 20. Juli* deutsche Militärs für die Wiederbewaffnung der BRD in der »Frontbildung« des Westens; im Gegenzug geht bei dem Pabst von *Der letzte Akt* die Erhebung des Widerstandsoffiziers zum christlichen Märtyrer (»Er ist auch für dich gestorben!«) mit Geld und Technik verachtendem Antiamerikanismus einher.

Was bedeutet dies nun für Pabsts Bild von Widerstand, Politik und Stauffenberg? Bleiben wir noch kurz in der *Geheimnisvollen Tiefe*. Blümlingers Analyse zufolge betreibt auch dieser Pabst-Film *mise en abyme* und bildet seinen Äußerungsakt als Kinofilm am Schauplatz der Höhle ab: An deren Wänden findet der höhlenforschende Idealist – Gegenspieler des zynischen Bankiers – steinzeitliche Malereien; aus deren Dunkelheit erstrahlen Eiswände, in denen ein Vogel und ein Mensch als Körper-Bild ihrer selbst konserviert sind. Vor dem Filmbeginn prangt ein Zitat: »Wir bekennen uns zu dem Geschlecht, das aus dem Dunkel ins Helle strebt. – Goethe«. Pabsts

Höhle ist Kino; anders als in der Höhlengleichnis-Theorie vom Kino-Apparat führt der Weg zur Erleuchtung bei ihm in die Höhle hinein: »Mehr Licht« gibt es nur in der Abwendung von Geld und Gegenwart, die ins Tiefe führt. Ehre sei Gott in der Höhle. Dort finden wir Licht, das fromme Flammen einer Kerze vor dem Eis-Altar, und die Kino-Höhle entspricht einer Unterbrechung der Schnelllebigkeit moderner Kommunikation: Die Höhle sei wie ein Briefkasten – man kommt hinein, aber nicht mehr heraus, sagt der Höhlenforscher anfangs; später vergleicht er die Höhle mit der Bibliothek seiner Geliebten (in beidem der »Niederschlag von Jahrtausenden«); am Ende, als er und die Bibliothekarin in der Tiefe eingeschlossen aufs Einswerden mit Einsicht und Eis warten, ist seine Uhr kaputt, und »die Zeit zählt nicht mehr«. Die Zeit existiert nur im Verhältnis zu Licht und Schatten, wie Deleuze über das expressionistische Ethos schreibt.⁶²

Auch Stauffenberg kämpft bei Pabst gegen die Uhr und den Konformismus der Unwissenden, kämpft für mehr Licht und Einsicht. Pabsts Politik des Bildes, die sein Bild der Politik ist, setzt Nationalsozialismus einer modernen Bewusstlosigkeit schlechthin gleich; wenn Pabst Antisemitismus direkt konfrontiert, in *Der Prozeß* – der werkgeschichtlich zwischen Paracelsus' Einsicht ins bodenverhaftete Leben und der höhlenforschenden Einsicht ins Eis liegt –, dann spannt er einen Suspense zwischen falschen Vorwürfen an die Juden und besserem Wissen seitens der Aufklärer und des Publikums auf:⁶³ Antisemitismus erscheint als Ahnungslosigkeit und Irrtum. Den Nationalsozialismus in seiner politischen Spezifik als Intention und Programm von Rassenvernichtung vermag Pabsts ethische Unbestimmtheit nicht zu fassen; sie identifiziert ihn mit Modernität. Dort, wo sein Ethos dann doch eine Wahl trifft und Bestimmungen setzt, betrifft dies das Inauthentische, Untiefe, Dingliche des modernen Lebens, und das erscheint dann gerade nicht als politische Chance – wie etwa in der Kino-als-Geschichtstheorie eines Kracauer –, sondern als soziale Krankheit. Dies zumal in einer Ressentiment-Optik, die strukturell antisemitisch und explizit antiamerikanisch ist. Zeitlogisch formuliert, heißt das: Pabsts Inszenierung des Kairos, des entscheidenden Augenblicks, verfehlt am Moment gerade das Entscheidende – seine demokratisch-kinematografische Beliebigkeit oder auch das Ereignishafte als Neues ohne vorausgesetzte Fundierungen.⁶⁴ Der Pabst'sche Augenblick kann nur insofern Unterbrechung sein, als er sich vom Kontinuum von

Konformität, Verdinglichung und Information weg in die geheimnisvolle Tiefe wendet – dorthin, wo sich Kino dem Ewigen verpflichtet fühlt, der Bewahrung integraler Körper im Licht als Eis; und dorthin, wohin der Blick von Stauffenberg, dem einsichtig wissenden Heiler der Kranken und Marionetten, im dunklen Augenblick seines Todes weist: zum heiligen Deutschland. Pabsts Licht ist Eis und nicht Blitz; sein Bruch mit der Uhrzeit will Ewigkeit. Stauffenbergs Blick geht ins Heilige, ins Leere der Ehre.

WIE ANDERS IST DEUTSCHLAND? LANGS MABUSE, HARNACKS STAUFFENBERG UND DER HOLOCAUST

Bei Pabst wie auch in Harnacks Juli-Film von 1955 beruht der Blick für Ehre weniger auf Schauen (um Stauffenbergs Auge geht es noch nicht) als auf Wissen um Unterschiede. Die Art, Unterschiede zu verstehen, zu wissen, sichtbar und sagbar zu machen, entspricht der jeweiligen Konzeption/Inszenierung von Politik als Nicht-Politik, polizeiliche Zusammensetzung eines Gemeinwesens (im Sinn Rancières), in den beiden Juli-Filmen; diese sind auch hinsichtlich ihres Verständnisses von Unterschieden unterschiedlich im Modus von Komplementarität.

Wenn wir sagen, bei Pabst gibt es keine Politik (und keine Ereignis-Zeit), weil Moral und – bei dem Nachnamen kein Wunder – Religiosität an deren Stelle treten, dann ist das richtig, aber es sagt zu wenig, weil die historisch-bildliche Vermittlung dieser Nicht-Politik fehlt. Bild und Geschichte kommen als vermittelnde und vermittelte zusammen in dem, was als Pabsts Hand-Ehre-Deutschland dargelegt wurde: als einsichtiges Zeigen auf ein Licht, das Automatisierung (Amerikanisierung) suspendiert. Pabsts Hand ist Index, weist aus dem Schmutz der Marionettenmoderne ins Licht der Ehre: »Billigen Sie, dass unsere Ehre in den Schmutz gezogen wird, die Ehre Deutschlands?« fährt Pabsts Stauffenberg einen Hitler-Anhänger an. Und zu Beginn von Pabsts Juli-Film verkündet eine Voice-over den Augenblick der Ehre: »So brach die erste Stunde jenes 20. Juli 1944 an. Scheinbar ein Tag wie jeder andere... Aber heute soll eine befreiende Tat dem Schrecken ein Ende machen, den letzten Rest von Deutschlands Ehre und Ansehen in der Welt retten!« Was den Konnex von Deutschland und Ehre betrifft, praktiziert Pabst einen Realismus der

Idee als Licht. Harnack hingegen ist Nominalist: Spiegelverkehrt zur Voice-over an Pabsts Filmbeginn resümiert eine Voice-over an Harnacks Filmende, dass es »um die Zerstörung rechtloser Tyrannei und um die Ehre des deutschen Namens« ging.

Es geht um den Namen, sprich: Es geht auch um kleine Unterschiede zwischen den zwei anderen Deutschlands von 1955, zwischen den Formen, in denen Pabsts *Es geschah am 20. Juli* und Harnacks *Der 20. Juli* das, was an Deutschland anders ist, jeweils artikulieren. Pabsts anderes Deutschland ist platonisch gefasst: ein ganz anderes, ideelles Deutschland, das göttlich-vollständig ist gegenüber dem Stumpf der Hand. Das Ressentiment, das Pabst in der Höh(l)e des Lichts gegen käufliche Marionetten und ehrlose Automaten hegt, ist dem Ressentiment des Antisemitismus kompatibel. Allerdings muss betont werden, dass Pabsts Deutschland der Ehre in *Es geschah am 20. Juli* kein völkisches, kein biopolitisches ist, sondern im Register des Deleuze'schen Affektbildes inszeniert ist als offenbleibender Anschluss, ausbleibende Aktion. »Nun liegt es an uns...«: Es geht ums Licht, nicht um den total geformten Volkskörper, und die Ehre liegt in der Leere einer unsinnlichen Idee, in die Stauffenberg am Ende als in eine krisenhaft offene Zukunft starrt. Dieser Idea(-Rea)lismus verknüpft sich mit einer Ressentiment-Optik der Guten als jenen, die anders sind, weil sie besser (als die »Bösen«) sind.⁶⁵ Dem entsprechend fragt Stauffenberg in einer Tirade: »Ist es Hochverrat, an ein *besseres* Deutschland zu glauben?« Nach dem anderen Deutschland fragt Pabst als nach dem besseren – im schmalspuridealistischen Modus eines aristokratischen Wissens um Unterschiede, das die Besten, Tüchtigsten, markiert. Dass es ums Deutschland des *áristos* geht, markiert bei *Es geschah am 20. Juli* schon der Name der Firma, die ihn produziert hat: Ariston-Film GmbH.

In Harnacks *Der 20. Juli* hingegen sagt Stauffenberg: »Und wenn wir nur bewiesen haben, dass es ein anderes Deutschland gibt.« Der Unterschied ist bescheidener und eben nicht aristokratisch formuliert; Harnacks anderes Deutschland inkludiert den Widerstand von Bürgern und Arbeitern. Wir haben es hier mit einem weder aristokratischen noch platonisch-idealistischen, sondern aristotelischen Verständnis der Unterschiede zu tun, die sich der Aufteilung der Gattungen, der Gliederung, der Nation als Republik einfügen. Kann es da Zufall sein, dass der nicht exakt überlieferte letzte Ausruf Stauffen-

bergs bei Pabst und Harnack unterschiedlich formuliert ist? »Es lebe das heilige Deutschland!« heißt es bei Pabst; komplementär zu dieser Anrufung einer Heiligkeit, die in der Transzendenz des Lichts für sich steht, entspricht Harnacks Formulierung »Es lebe unser heiliges Deutschland!« einer Aneignung des Wesensunterschieds durch »unser« republikanisches Spiel relativer Unterschiede. Und auch dieses findet sich bei *Der 20. Juli* – braucht es da noch Dekonstruktion? – im Namen der Produktionsfirma des Films chiffriert: die Central Cinema Company mit ihrem berühmten Kürzel CCC – das Ganze als Komposition minimal unterschiedener, homogen eingefügter Teile, ein C und noch eines und noch eines.

Dagegen Pabst: Das Ganze ist die Öffnung der vorgefundenen Realität Deutschlands auf die Transzendenz des anderen, weil besseren Deutschland hin. Was ist das »bessere Deutschland« von 1955? Es ist nicht Österreich – trotz aller national konstitutiven Unschulds- und Opfermythologie und obwohl Pabsts *Letzter Akt* eine österreichische Produktion ist –, sondern, im Sinn eines Wesensunterschieds, die Schweiz. Mit Bernhard Wicki spielt ein Schweizer den Stauffenberg in Pabsts Film: ein ganz anderer, der 1953 als Tito-Partisan in Helmut Käutners *Die letzte Brücke* prominent geworden war (einem Kriegsfilm aus Österreich und Jugoslawien, zwei Ländern, die in der Nachkriegszeit wie die Schweiz neutral bzw. blockfrei, also »ganz anders« waren; *Die letzte Brücke* kondensiert im Voraus die Titel von *Der letzte Akt* und von Wickis Kriegsfilm *Die Brücke*). Die radikale Andersheit des Schweizer Wicki wurde noch in dem Jahr, in dem ein Schweizer Hitler spielte (Bruno Ganz 2004 in *Der Untergang*), von Ronny Loewy in der Studie zur Doppelverfilmung von 1955 als Wickis »Scheitern« an der Stauffenberg-Rolle vermerkt: »Mit leichtem Schweizer Akzent und den glühenden Augen (genauer Auge) ist er irgendwie zu »südlich«, eigentlich zu charmant, um in diesem Milieu von Militärs kompatibel zu sein.«⁶⁶

Dem hünenhaften Tat- und Handmenschen-Mimen Wicki als Pabsts alles überraschendem Stauffenberg steht Wolfgang Preiss als Stauffenberg in Harnacks Figurenensemble gegenüber – ein schmalgesichtiger, hagerer Schauspieler, von dem Loewy meint, er spiele den schwäbischstämmigen Attentäter zu »preußisch«. Dem derart implizierten Unterschied zwischen preußischem Preiss und als jugoslawischer Partisan prominentem Schweizer, der »zu südlich« auftritt,



Wolfgang Preiss in *Der 20. Juli* (1955)

mag man kurz nachschmecken. Nun aber ein Blick auf das Sinnkapital, das als Bild, übers jeweils Sichtbare hinaus, in Preiss' Rollenbiografie akkumuliert ist – denn hier wird der Unterschied zwischen wesentlichen und graduellen Unterschieden der Stauffenberg-Figuration deutlicher: ein ganz anderes, besseres Deutschland rund um Pabsts Wicki, ein relativ anderes Deutschland rund um Harnacks Preiss. (Auffällig die Komplementarität auch der jeweiligen Namenskombinationen; dem gegenüber wären »Harnacks Wicki« und »Pabsts Preiss« in sich geschlossene Namens- und Lautbildsysteme).

Den Wolfgang Preiss von *Der 20. Juli* kennt man 1955 aus ähnlichen Rollen, zumal als zum Widerstand drängenden Mitarbeiter des konspirativen Admirals Canaris in Alfred Weidenmanns Erfolgsfilm von 1954. *Canaris* und *Der 20. Juli*: Die beiden Weltkriegs-Verschwörungsfilme etablieren einen Bild-Sinn-Bestand, der sich auf Preiss' spätere, nur graduell unterschiedene Rollen verteilt. In Preiss' rollenbiografischer Karriere gibt es zwei Stränge: Da ist zum einen die Unzahl an fiktiven oder historischen Nazi-Offizieren (Kesselring, Rommel, Rundstedt), die er in deutschen, westeuropäischen oder Hollywood-Kriegsfilmen spielte, in weit höherem Ausmaß als Wicki, unter dessen Regie er 1961 in den »deutschen« Sequenzen des Hollywood-D-Day-

Spektakels *The Longest Day* mitwirkte. Mit der Rolle von Feldmarschall Walter von Brauchitsch in der US-Miniserie *War and Remembrance* schloss Wolfgang Preiss 1988 seine Karriere als Film- und Fernseh-Wehrmachtsoffizier ab. (Auf Brauchitsch, *War and Remembrance* und auch *Canaris* kommen wir im nächsten Kapitel zurück.) Zwei Jahre wirkte Preiss in Chabrols Fritz-Lang- und Mabuse-Hommage *Dr. M* (BRD/F/I 1990) mit und beendete damit den anderen Strang seiner Rollenbiografie, den des Superhirns als Verschwörer, der eine soziale Ordnung subvertiert. Preiss war jahrelang Mabuse: Angefangen mit Fritz Langs *Die 1000 Augen des Dr. Mabuse* (BRD/F/I 1960) spielte Preiss bis 1964 in sechs von der CCC (ko)produzierten Mabuse-Filmen den konspirativen Doktor, der in Verkleidung und als spukhaftes Nachbild seiner selbst Fäden zieht. Die Dopplung von deutschem Offizier und Denker-Doktor im Gesamtrollenbild des Wolfgang Preiss lässt sich noch bis zu seiner zweiten Filmrolle zurückverfolgen: Im NS-Propagandaspielfilm *Besatzung Dora* (D 1943) spielte er einen nachdenklichen Luftwaffenarzt.⁶⁷ Als Requisite von Besatzung und Besetzung ist Preiss die Wehrmachtsuniform wohl vertraut, und sein Stauffenberg ähnelt seinen anderen Offiziers- und Fädenzieher-Rollen wie ein C den nachfolgenden.

Ist diese Darlegung, wie alles mit allem zusammenhängt und Bilder sich durch konspirative Übertragung ineinander fortsetzen, paranoid? Ja, aber noch nicht paranoid genug (um mit Kathryn Bigelows *Strange Days* zu antworten). Das schier Unentrinnbare der allseitigen Vernetzung ist schon vorgegeben vom Kino: von der eigendynamischen Verzeitlichung und Geschichtlichkeit seiner Bilder, die nicht greifbar sind, aber immer wieder kommen. Etwa die innige Verbindung zwischen Preiss als Harnacks Stauffenberg und Langs Mabuse: Diesen Link kann man sich nicht »ausdenken«, und man muss es auch nicht, weil das Kino als Übertragung und als Denken, das »daneben« ist (als *para-noia*), diese Verbindung herstellt. (Übertragung verstanden in jenem Allerweltsmehrfachsinne, der medialen Wahrnehmungstransfer, Freud'sche Verschiebung und Ansteckung meint.) Vom Kino als paranoidem Bild-Denken her gesehen, ist es nicht allzu überraschend, dass noch zwei Monate vor der Premiere von *Der 20. Juli* niemand anderer als Fritz Lang als Regisseur der CCC-Produktion vorgesehen, zumindest angefragt war. Am 11. April 1955 sagte Lang brieflich ab: Das Drehbuch sei ihm zu sehr aufs Militär als Wider-

standsmilieu konzentriert. Die Absage machte den Gedanken, Lang und Pabst – zwei zeitweise emigrierte Filmemacher, deren Laufbahn mit Schattendramen um (triebhaft) »automatisierte« Menschen im Weimarer Kino begann – würden sich mit zwei Juli-Filmen ein »Regie-Duell« liefern, hinfällig.⁶⁸

Einen von der CCC produzierten Film mit Wolfgang Preiss, mit dem Lang an seinen letzten deutschen Vorkriegsfilm *Das Testament des Dr. Mabuse* (D 1932) anknüpfte, gab es dann eben doch, fünf Jahre nach den beiden Juli-Filmen: Die CCC-(Ko)Produktion *Die 1000 Augen des Dr. Mabuse* vollstreckt Mabuses Testament. Die titelgebende Unzahl an Seh-Organen meint ein Überwachungsdispositiv aus versteckten Fernsehkameras in einem Berliner Luxushotel, das, so die Story von Langs Film, 1944 von der Gestapo installiert wurde und nun von Mabuses Erben nachgenutzt wird. Dieser Nachfolger, den Preiss spielt, ist ein Verschwörer, der, quasi auch diesmal, eine Bombe an einem Schreibtisch deponiert, und der in maskierter Dreifachidentität auftritt: als Fädenzieher am Kontrollpult, als Psychiater und als vorgeblich blinder Hellseher mit trüben Augen unter schwarzer Brille.⁶⁹ Zwischen Langs *Mabuse* von 1932, den der cinephile Kanon rückwirkend als Anti-Nazi-Film sieht, und Langs *Mabuse* von 1960, der das Wirtschaftswunder-Fernsehen als adaptierte, alldurchdringende NS-Technologie zeigt, steht Preiss als Stauffenberg, künftiger Verschwörer und Hellseher, der 1955 noch Wehrmachtsuniform trägt.

1960 gibt es bei Lang einen Überschuss an Augen und an Sichtbar-Werden von archäologischen Verbindungslinien unter der Erfolgsgeschichte der BRD. In den Juli-Filmen von 1955 gibt es kein Auge; nimmt man die Augenklappen beider Filme zusammen, die jeweils das linke und das rechte Auge abdecken, dann ist der Gesamt-Stauffenberg von 1955 blind. Bei Pabst ist es nicht das Auge, sondern die Hand und am Ende Stauffenbergs Gesicht, die sich zum Licht öffnen. Einen silbrig-starren Blick, der nichts sieht, der ins Leere einer ideellen Zukunft geht, haben schon Pabsts prophetische Helden in *Paracelsus* und *Der letzte Akt*. Anhand der Fern- und Off-Blicke des Widerstandsoffiziers in letzterem Film sieht Marc Silberman eine Diskontinuität in Pabsts Oeuvre: zwischen Pabsts Weimarer Filmen, die eine »Ambiguität des Blicks« inszenieren, und dem »distrust of visual images« in seiner »Führerbunker«-Klaustrophobie: Dieses Misstrauen »confirms the film's refusal [...] to see the forces responsible for fascism«.⁷⁰

Tragen wir Silbermans kritische Denkfigur vom Weimarer Kino als Bildkontext des Blicks und des (Hindurch-)Sehens, die 1955 verlorengegangen sind, an den Film heran, den schlussendlich Harnack und nicht Lang gedreht hat: Was geht vom Weimarer Mabuse, dem allessehenden Hypnotiker, auf den späteren Mabuse Preiss als Stauffenberg über – zumindest: Was geht auf *Der 20. Juli* über? Anstelle von Pabsts Fernblick als Affektbild gibt es bei Harnack das Fernsehen, jedoch in einem anderen Sinn als in *Die 1000 Augen des Dr. Mabuse*. Sagen wir es so: Langs letzter Film zeigt Fernsehen archäologisch, als paranoides, pandämonisches Szenario, parzellierende Kommunikationstechnologie, die als Regierungsform direkt auf die NS-Mobilisierungsmacht folgt. In Harnacks Film wird Fernsehen als republikanische Vergesellschaftung blind durchgespielt: *Der 20. Juli* affirmiert die Wirtschaftswunderrepublik als wohlgesteuerte Sozialintegration, ein System, für das »Fernsehen« eine zeitnahe Chiffre abgibt. Die ostentative Vernünftigkeit, das integrative »Wissen« der Harnack'schen Republik, beruht auf Regieren durch Kontrolle, einer Machttechnik, für die Fernsehen paradigmatisch (exemplarisch, zugleich verdichtend) ist. Und: Fernsehen ist Technik und Chiffre eines Übergangs vom Kino als »geistigem Automat der Massen« zur kontrolltechnischen Vernetzung und zum Bild als Informationsrelais (um jene Kinomelancholischen Sichtweisen zu zitieren, die Deleuze und Gunning in unterschiedlichen Kontexten jeweils unter Verweis auf *Die 1000 Augen des Dr. Mabuse* entfalten⁷¹). Preiss als Stauffenberg in *Der 20. Juli* zeigt uns von Mabuse nicht den Hypnotiker, sondern das Superhirn, das die Gemeinschaft plant; das tat Preiss bereits 1951 in seiner ersten Nachkriegsrolle, als experimentierfreudiger Erzieher des Ebennoch-Nazi-Volkes zur ordnungsgemäßen Demokratie im amerikanisch produzierten Re-Education-Kurzfilm *Frischer Wind in alten Gassen*. Preiss' Bild, sein Anblick und Tonfall, verkörpert das kalte – postfaschistisch-republikanisch ernüchterte – Fernsehen als Voraussehen, Planen, alles berechnende Reflexion. (Andere Filmkulturen nennen so ein Superhirn *Alpha 60*.)

Dieses All-Denken funktioniert unter der Bedingung eines blinden Flecks, nicht nur was seine Abhängigkeit von Regierungsmacht anbelangt, sondern: Es wird oft darauf hingewiesen, dass Preiss die Augenklappe auf der falschen Seite trägt; aber es wird stets übersehen, dass er als einziger die Augenklappe wie ein Monokel trägt – wie

jenes, das Fritz Lang trug (bisweilen in Verbund mit einer Augenklappe), mag sein, jedenfalls ohne das in allen anderen Stauffenberg-Filmen (und bei den meisten Augenklappen) übliche Halteband. Preiss trägt sie so, dass die Augenprothetik die denkende Stirn nicht überlagert. Ist *Es geschah am 20. Juli* ein Hand-Film, so ist *Der 20. Juli* mit seiner Inszenierung von Fronten und Positionierungen in der Aufteilung der Republik ein »Front-Film« – in der Doppelbedeutung des lateinischen »frons« für »Front« und »Stirn«, also ein Stirn- bzw. Gehirn-Film.⁷² Anstelle Pabst'schen Wissens, das im Licht des Affekt(bild)s leuchtet, ist Wissen bei Harnack Sache von Planung und Deliberation, das Sichtbare und Sagbare eines republikanisch kontrollierten Visuellen und seiner integrierten kleinen Unterschiede. Fernsehen als Macht ist hier Kehrseite der Frontseite/Stirn als Wissen.

In *Der 20. Juli* fehlt das Band der Augenklappe, so als sollte das Fehlen des einen Auges nicht zu sehr auffallen; doch andere Verbindungen gibt es in auffälligem Übermaß. Lang hat diesen Film nicht gedreht, aber aus seinen Mabuse-Filmen, aus dem vorgängigen *Das Testament des Dr. Mabuse* (und aus *M – Eine Stadt sucht einen Mörder* [D 1931]) wie auch, vorwegnehmend, aus dem nachfolgenden *Die 1000 Augen des Dr. Mabuse* hat sich eine Eigenart, Szenen über räumliche und zeitliche Distanzen hinweg zu verbinden, auf Harnacks Film und dessen Montage übertragen. Gemeint sind die in Langs Verschwörungsthrellern auffälligen elliptischen Anschlüsse, durch die ein in einer Szene gesprochener Halbsatz in der nächsten Szene von anderen Figuren vervollständigt oder ein Bild- bzw. Ton-Motiv in markanter Weise über Orts- und Zeitsprung hinweg weitergeführt wird: Diese Art der Szenenverknüpfung ist markenzeichenhaft mit Langs Paranoia-Inszenierung unsichtbarer Zentralintelligenzen, die alles mit allem zusammenhängen lassen, assoziiert. Auch in *Der 20. Juli* ist solche Elliptik einige Male auffallend bildprägend, insbesondere in der erwähnten Deportationsszene: Diese endet mit der Abfahrt des SS-Lastwagens und der Nahaufnahme der zersplitterten Brille des jüdischen Arztes, die im Vordergrund auf der Straße liegt. Dem Bild der Splitter folgen Splitter als Wortbild; ein Schnitt zur nächsten Szene führt den SD-Offizier, der alle Aktionen gegen den Widerstand dirigiert, ein, als er sagt: »Soso! Splittergruppen, meinen Sie! Widerstandsklubs ohne Aktionseinheit!« Der SD-Mann hält seinen Untergebenen vor, sie würden Größe und breite soziale Streuung der

Widerstandsgruppen unterschätzen: »Die Akten da in den Schränken sind mir zu dünn! Ich möchte, dass wir wissen, was unsere Freunde treiben: Goerdeler – Reichwein – Küfer– und all die andern! Und die Herren mit den roten Biesen an der Hose! Und die von der schwarzen Fakultät! Ich rate Ihnen – Seien Sie tätig!«⁷³ Dem Aufruf folgt, ebenfalls elliptisch, die Szene, in der ein regimekritischer Priester (»von der schwarzen Fakultät«) von einem Denunzianten überwacht wird.

Die Republik, die kleine Binnendifferenzen durch kühle Reflexion integriert und zeitgleich Bundeswehr und Staatsfernsehen einführt, gründet auf einem selbstzugeschriebenen Unschuldsmythos; diese Gründungsgeste wird unmittelbar zum filmischen Bild, zur in der Inszenierung modulierten Zeiterfahrung, zu einer Gedächtnisleistung des (nicht restlosen) Vergessens. Zum einen zeigt uns Harnacks Film, dass es in Nazi-Deutschland viel mehr Widerstand gegeben hat als angenommen wird oder aufgezeichnet wurde: Die Akten sind zu dünn – offenbar waren nahezu alle im Widerstand. Zum anderen stiften elliptische Anschlüsse, die über negierte Unterschiede hinweg Schauplätze und Milieus verbinden wie das Fernsehen als Medium von Integration, eine noch weiter reichende nivellierende Verbindung: Diese beginnt mit einer Szene im proletarischen Widerstand, die mit der Warnung eines Arbeiterführers »Jeder von uns hat das KZ vor der Tür!« endet; es folgt Fräulein Klee, die nachts im Bett heimlich BBC-Radio hört. Am nächsten Morgen glaubt sie (und wir mit ihr), die SS fahre *ihretwegen* unter ihrem Wohnungsfenster vor, aber – um es in aller Perfidie zu formulieren – gottseidank wird nur ein jüdischer Mitbewohner abgeholt: eine Nebenfigur, von der nur eine zersplitterte Brille bleibt. Die Deportation des Juden ist in der narrativen Montage von *Der 20. Juli* sowenig »etwas Besonderes« wie das Bild des Konzentrationslagerzauns in der Montage von Stauffenbergs Vision in der Kirche; die zersplitterte Brille ist integriert in eine Motivkette, die sich in der Rede vom Widerstand, der soviel größer ist als bloße Splittergruppen, bis hin zur Kirche der »schwarzen Fakultät« fortsetzt. Die Splitter-Gruppen-Brille selbst ist ihrerseits Echo (Delay) von konzentrischen Kreisen auf einer Wasseroberfläche: Kurz nach Filmbeginn wirft Stauffenberg zur Illustration seiner Rede von »Kreisen« des Widerstands einen Stein ins Wasser; mit einem Bild, das an gängige Diagramme von Rundfunkwellen (Fernsehausstrahlungen) erinnert, kulminiert die Szene einer kleinen Konferenz des Widerstands, die

ausgerechnet am Wannsee stattfindet. Das Bild zeigt konzentrische Kreise statt Konzentrationslager.

In *Der 20. Juli* sind die Juden auch nur eine Splittergruppe, und vom KZ sind alle gleichermaßen bedroht. Das Unterschiedslos-Integrale der Republik deliberativer Denker und kontrollierter Fernseher gründet sich darauf, dass die zersplitterte Brille keinen Unterschied macht und der Holocaust sich nahtlos ins elliptische Bild fügt. »Mehr als einen Juden, den man zur ›planmäßigen‹ Ermordung abführt, scheinen die Deutschen ja nicht zu vertragen,« hieß es in einer in Zürich (im anderen Deutschland namens Schweiz) publizierten Rezension von *Der 20. Juli*.⁷⁴ Immerhin stellt schon der Schrifttitel-Vor-Satz fest, dass der Film »Personen« zeigen wird, »die nicht der Zeitgeschichte angehören«, und dass manches »rein zufällig« sein wird. Das Hand-Ehre-Deutschland sieht ins leere Licht, und das andere Deutschland sieht fern, und die Juden und der Massenmord an ihnen gelten 1955 und noch einige Zeit danach nicht als Teil seiner Zeitgeschichte.

Die Brille ist zerbrochen: Der Ausrottung der Juden folgt Austreibung der Politik. Von der Optik der Faszination, die eine Vision auf ungefügte Massen ausüben konnte – denken wir da die hypnotische Tsi-Nan-Fu-Brille aus Langs *Dr. Mabuse, der Spieler* (D 1921/22) zusammen mit dem massenverzückenden Glanz der schönen Maschine in Langs *Metropolis* –, vom Eigendynamisch-Ästhetischen des Kinos als psychophysischer Automatik, Ausdrucksform einer Selbstbewegung der Massen, bleiben nur Splitter, Trümmer, Atomisierung zum Teil eines Fernseh-Ganzen, Postpolitik der Wirtschaftswunder-BRD. Die Brille wird als andere wiederkommen, in einer anderen Postpolitik: Für Inszenierungen des 20. Juli nach dem Kalten Krieg wird das Moment des Sehens als problematische Zeugenschaft, empathische Wahrnehmung und wesentlich Unterscheidendes bildprägend werden – wofür die Brille des Buchhalters und Gedächtnisbildners Itzhak Stern in *Schindler's List* (USA 1993) als geschichtsästhetische Kino-Ikone stehen kann; wir werden uns allerdings mit dem zu Bruch gehenden Glasauge des Stauffenberg von 2004 begnügen müssen. In den Stauffenberg-Filmen und -Dokus dieses runden Gedenkjahres wird nicht mehr republikanische Aufteilung (und nicht mehr Vertiefung ins Licht), sondern Trauma und Biopolitik den Horizont abstecken, vor dem die Frage der Politik im filmischen Bild insistiert.

2. »Good to see you again!«

Ein Widerständler als Wiedergänger
in Nebenrollen und Nebenfilmen 1948-1990

Am 21. Juli 1944 ließ die SS die Leichen der wenige Stunden zuvor exekutierten und begrabenen vier Berliner Hauptverschwörer wieder ausgraben und verbrennen; ihre Asche wurde über eine Berliner Wiese verstreut. Als Toter, der nicht ruhen darf, ist Stauffenberg von Anfang an Wiedergänger und verstreut: Sein Spielfilm-Bild in Kino und Fernsehen ist ein Wiederauftauchen an einer Vielzahl unerwarteter Stellen. Widerstand als Wiederauferstehen.

Das Diagramm der spukhaften Eigenlogik von Wiederholungen ist eine der Theoriefiguren, die in diesem Kapitel (mal offen, mal diskret) zum Einsatz kommen. Das Kapitel handelt davon, wie Stauffenberg und der 20. Juli durch marginale Filme und durch Marginalien »größerer« Filme geistern, die zwischen der Nachkriegszeit und der Jahrtausendwende, zwischen 1948 und 1990, entstanden sind. Es geht um deren Geschichtsbild, nicht zuletzt im Foucault'schen Sinn der genealogischen Interpretation als Bemächtigung, die Historie ins Zeichen nicht der Kontinuität von Gedächtnis, sondern von Parodie, Possenspiel und Maskierung stellt, als Trödelmarkt der Identitäten.⁷⁵ Ergo gilt es im Folgenden auf Rollen- und Kostümdetails als Sinnträger zu achten. Noch ein Theorem: Das Filmbild der Geschichte ist immer auch Bild der Zeit – Bild der jeweiligen Vergangenheit, zweifellos, aber vor allem Bild als spezifische Form, in der die Aktualität eines Films und das Virtualitätsreservoir von Geschichte in eine Konstellation treten; es ist Sichtbarkeit der Subjektivität dessen, wie eine Gegenwart sich aus und in einer Vergangenheit sieht und wie sie diese, ebenso wie sich selbst, ab- und umbildet. Die Zeit der »historisierenden« Spielfilm-Bilder, um die es geht, ist die Zeit des Juli (also die abgebildete Vergangenheit), aber zugleich und vor allem die Zeit der Filme; und das heißt sowohl »unsere« Zeit – die der Wahrnehmungsempfindung eines Publikums, die in einem verzeitlichten Bild in Szene gesetzt und moduliert wird⁷⁶, »unsere« neunzig oder 110 Minuten

verbildlichter Sinn – als auch Zeit als Entfaltungsrahmen der Filme. Der Zeit-Rahmen ist definiert, begrenzt, nicht zuletzt deshalb, weil Zeit Geld ist, im Kino und im Fernsehen noch mehr als anderswo. Laut Deleuze ist auch das Geld ein Virtuelles, eine Kehrseite, jedes Filmbilds und seiner zeitlichen Selbstentfaltung⁷⁷; man kann das auch »Selbstabbildung eines Produktionszusammenhangs als Virtualität im Aktuellen von Bild und Diegese« nennen. Jedenfalls geht es nun eher um Medienökonomie, verstanden als Zeitlogik, denn um »Gedächtnisrahmen«. Konkret gesagt, steht hier auch in Frage, welcher Aggregatzustand der Film-generierenden Dispositive Kino und Fernsehen, welche historische Formation ihrer Medialität sich mit abbildet im jeweiligen Bild des 20. Juli, sowie in den Deplatzierungen (den »Danebenheiten«) des Bildes gegenüber historischer Verortung und wohlmeinender Intention.

NIGHT OF THE GENERALS, DAS ANDERE LEBEN UND ANDERE SEITENWECHSEL

Zuerst kehrt nur der 20. Juli, noch nicht Stauffenberg, als Filmbild wieder. Die früheste filmische Neuinszenierung und Neubewertung des 20. Juli findet sich in einer Art Found-Footage-Filmmaking, wie es im Propagandakino während des Zweiten Weltkriegs gängig war, als rekontextualisiertes »Feind Footage« im 194 Minuten langen Kompilationsfilm *The Nazi Plan*, den die US-Ankläger beim Nürnberger Tribunal gegen die NS-Hauptkriegsverbrecher im Herbst 1945 im Gerichtssaal projizieren ließen. *The Nazi Plan* versammelt nationalsozialistisches Propagandafilmmaterial, von den Anfängen der »Bewegung« bis zum Sommer 1944, kommentiert nur durch einige Schrifttitel. Am Ende der Kompilation stehen Bilder des 20. Juli: Wochenschau-Ausschnitte mit Hitler, Mussolini und Nazi-Größen am Nachmittag des 20. Juli 1944, weiters Ausschnitte aus dem (1944 nie öffentlich gezeigten) Material von Volksgerichtshofsprozessen gegen Juli-Verschwörer, sowie eine politische Rede von Major Otto Ernst Remer, der wesentlich zur Niederschlagung des Umsturzversuchs beitrug. Die Nürnberger Vorführung der damals erst gut ein Jahr alten Aufnahmen der vorverurteilten, von Volksgerichtshofspräsident Roland Freisler niedergebrüllten Angeklagten sollte Unterschiede

zwischen nationalsozialistischer Unrechtsjustiz und rechtsstaatlicher alliierter Gerichtsbarkeit verdeutlichen. (So argumentierte das Begleitgespräch zur Ausstrahlung von *The Nazi Plan* im Bayerischen Rundfunk zum 60. Jahrestag der Nürnberger Urteilsverkündung am 2. Oktober 2006.) Allerdings sahen die Westalliierten in den ersten Nachkriegsjahren die Militäropposition gegen Hitler durchaus nicht als Vorbild eines »anderen Deutschland«, sondern als Vertreter deutscher Machtstaatspolitik (dies wohl zurecht, jedoch im Rahmen einer Fehldeutung, die Nationalsozialismus auf »preußischen« Imperialismus und Militarismus reduzierte).

Ein amerikanischer Film bringt zwiespältige deutsche Widerstandshelden zurück auf (west)deutsche Leinwände: Das gilt nicht nur für *The Nazi Plan*, sondern auch für den Spielfilm. Der Filmkritiker Enno Patalas formulierte dies 1955 anlässlich des Kinostarts der Juli-Filme von Harnack und Pabst, mit in diesem Kontext vielsinnigem Vokabular: »Der Bann des Schweigens um den deutschen Widerstand war gebrochen durch den amerikanischen Rommel-Film. [...] Bis etwa vor einem Jahr war das Schweigen um Nazismus, Krieg, Widerstand und andere Themen der jüngsten Vergangenheit ein Teil einer Verschwörung zwischen Produktion und Publikum, die nur dem gänzlich Unverbindlichen eine Chance gab.«⁷⁸ Mit dem »Rommel-Film« wird es verbindlich: In Henry Hathaways in der BRD höchst erfolgreichem *The Desert Fox: The Story of Rommel* (*Rommel, der Wüstenfuchs*, USA 1951) spielt James Mason Erwin Rommel als mit der Legende von der sauberen Wehrmacht kompatiblen, ritterlichen Feldmarschall, der mit einer sozial breit gestreuten Untergrund-Opposition sympathisiert, Hitler offen kritisiert und schließlich vom Regime zum Suizid gezwungen wird. *The Desert Fox* zeigt auch das Attentat vom 20. Juli im »Führerhauptquartier« *Wolfschanze*, mit dem Broadway-, Fernseh- und Hollywood-Schauspieler Eduard Franz in einem Zweiminutenauftritt als lockenköpfiger Stauffenberg, der die Augenklappe (wie später Wolfgang Preiss) auf der falschen Seite trägt. Dieser stellt sich dem auffallend jovial (etwa über Görings Fettleibigkeit) scherzenden Hitler vor, gibt sich also damit primär dem Kinopublikum namentlich zu erkennen. Hitler antwortet, indem er dem Oberst vertraulich an die Brust klopft: »Yes, yes, yes, Stauffenberg, of course, from General Fromm! Good to see you again!« Der Widerstand als Wiedersehen.



Eduard Franz in *The Desert Fox* (1951; links Luther Adler als Hitler)

»Doch, natürlich: Ich kannte Sie gleich!« heißt es in der deutschsprachigen Fassung der Szene. Wenn Stauffenberg 1951 zum (höchstwahrscheinlich) ersten Mal, noch in Schwarzweiß, als Kinofigur auftritt, dann wird dies gleich als Seeing-you-again und Wiedererkennen qualifiziert (und zwar von Hitler selbst). Einen deutschen Kino-Stauffenberg gibt es 1951 noch nicht; aber der Erfolg von *The Desert Fox* ist Impulsgeber für einen Zyklus bundesdeutscher »Offiziersfilme«, an dessen Ende die (wenig profitablen) Juli-Filme von 1955 stehen. Auf Rommel folgen Helmut Käutners *Des Teufels General* (1955) und zuvor der Leiter der Spionageabwehr in Alfred Weidenmanns *Canaris* (1954). Dem Abwehr-Admiral Canaris steht der spätere Stauffenberg-Darsteller Wolfgang Preiss zur Seite, als Mitarbeiter, der seinen Chef zur Unterstützung eines Bombenattentats auf Hitler drängt; doch Canaris ergeht sich (nicht nur in diesem Dialog) in vielsagender Uneindeutigkeit, die konsensfähig bleibt in einer Nachkriegsöffentlichkeit, der die Verschwörer des 20. Juli noch als Volksverräter gelten: »Ich glaube nicht, dass die Lösung aller Dinge in einem Paket Sprengstoff liegt und dass Nebenfiguren wie Sie und ich Schicksal spielen können. Das ist vorbei.« Auch das wirkt wie eine Schmalspurversion

von Pabsts Juli-Film: Man verzweifelt nicht am Nationalsozialismus, sondern an der modernen Welt schlechthin, die den Status charismatischer Männer dezentriert, worauf diese in tiefsinnige, redselige Melancholie versinken. Ebenfalls ein Fall von »seeing-again« und Bild-Import aus den USA ist die Art, wie die Inszenierung von *Canaris* auf den 20. Juli anspielt: Der Admiral sitzt zuhause, eine Kamerafahrt zeigt uns den Kalender: Es ist der Abend des 19. Juli 1944. Tags darauf erhält Canaris einen Anruf, den er quittiert mit »Hitler ist tot! Sie haben's gewagt! Vielleicht wird jetzt doch noch alles gut!«. (Wird es nicht: Eine neu eingesprochene Version der Hitler-Radiorede vom 20. Juli zerstört alle Träume, und Canaris wird am Ende von der Gestapo abgeholt wie Rommel am Ende von *The Desert Fox*.)

Die mehr oder (hier) weniger elegante Platzierung eines Kalenders, der das geschichtsträchtige Datum markiert, erinnert an ähnliche Hervorhebungen des 6. bzw. 7. Dezember 1941, des Vorabends/Tages des japanischen Überfalls auf Pearl Harbor, in Hollywood-Filmen – von *Air Force* (1943) bis zu *From Here to Eternity* (1953), der kurz vor dem Dreh von *Canaris* in der BRD anlief. Die Wiederkehr des 20. Juli als Kalenderblatt, dieses Bildmotiv könnte allerdings auch auf den vermutlich ersten Spielfilm über den Umsturzversuch zurück verweisen, auf Rudolf Steinboecks *Das andere Leben*, geläufig auch unter dem Titel *Der 20. Juli 1944*. Der österreichische Film wurde 1948 nach Alexander Lernet-Holenias Novelle *Der 20. Juli* gedreht, als (laut Vorspann) »Produktion aus dem Filmstudio des Theaters in der Josefstadt« in Wien. Das letzte Drittel des Dramas spielt während des Umsturzversuchs in Wien, eingeleitet durch den Dialogsatz »Wie die Zeit vergeht: Jetzt hamma schon den 20. Juli!« und einen alle Unklarheiten beseitigenden Schwenk auf einen Kalender, auf dem besagtes Datum prangt.

Der 20. Juli beginnt in Wien, zumindest, was die Geschichte seiner Spielfilmbilder betrifft; am Tag des Umsturzversuchs 1944 war Wien neben Berlin und dem besetzten Paris einer seiner Hauptschauplätze. Wenn deutsche Produktionen zeigen, wie der 20. Juli in Wien verlief, dann zeigen sie jeweils kurz ein »anderes Deutschland«: jenes »südliche« Nachbar-Nach-Nazi-Land Österreich, dessen unterstellte nationale Mentalität und Sprachfärbung sich als kuriose Abweichung vom Normaldeutsch anspielen lässt. So geschieht es etwa in Harnacks *Der 20. Juli*, in einer Sequenz mit verwirrten, Schönbrunnerdeutsch

näselnden Wiener Offizieren im Simultantelefonat mit (und im Zwiespalt zwischen) Stauffenberg und Keitel. Im österreichischen Film *Das andere Leben* jedoch ist das andere Deutschland von vornherein das eine Österreich; in (und um) Wien läuft die Handlung ab, vorwiegend in Büroräumen (das Josefstadt-Filmstudio!), in denen aufgeregte Offiziere zu triumphaler Musik mit »Bendlerstraße« in Berlin telefonieren oder die SS ihre Fäden zieht (darunter Erni Mangold in ihrem Kinodebüt als laszive Gestapo-Sekretärin). Außenaufnahmen bleiben »Mauerschau«: »Schau'n S', bei der Kasern' steht schon wieder die SS!« ruft ein Taxifahrer am Abend des 20. Juli, ohne dass die Inszenierung zeigte, wovon die Rede ist. Pendant zu Stauffenberg ist in *Das andere Leben* ein kriegsversehrt am Gehstock hinkender Wiener Major, der am 20. Juli für den Widerstand zu den Alliierten nach Italien fahren soll. Im Zentrum des Dramas steht allerdings seine Frau: Ihr anderes Leben beginnt, als sie einer als U-Boot lebenden jüdische Bekannten ihren Ausweis leiht; nach deren Tod im Krankenhaus gilt die Offiziersgattin als verstorben, taucht selbst unter, wird von der Gestapo verfolgt. Gelöschte bzw. getauschte Identität, Seitenwechsel, Stellvertretung jüdischer durch nicht-jüdische Opfererfahrung und ein vielsagender Titel: Das sind Motive in *Das andere Leben*, von denen sich sagen ließe, der Film hätte sie für den nachfolgenden Bilderdiskurs zum 20. Juli etabliert – wäre er nicht weitgehend vergessen.

Wie geht es nach der Doppelverfilmung von 1955 mit dem 20. Juli im Kino weiter? Nicht im deutschen, österreichischen oder amerikanischen Kino, sondern mit zwei britisch-französischen Koproduktionen aus dem Jahr 1966, die das Attentat in der Tonlage des Thrillers anreißen. In *Triple Cross* (*Spion zwischen zwei Fronten* bzw. *Im Dienste der deutschen Armee*), inszeniert vom James Bond-erprobten Terence Young, sind Motive von Seitenwechsel und Scheinidentität verkörpert in der historischen Figur eines Briten, der zwischen dem deutsch besetzten Frankreich und London pendelt und sowohl für die Nazis als auch die Engländer spioniert. Die Inszenierung zielt darauf, auch ihr Publikum hinsichtlich der Zuordnung von Fronten und Identitäten zeitweilig zu verwirren – eine Folterszene sieht zunächst nach Gestapo-Verhör aus, entpuppt sich aber als Simulation im Londoner Geheimdienst-Trainingszentrum –, und zelebriert den Doppel- und Dreifachagenten als gewitzten Profiteur, der alle gegeneinander ausspielt. Neben Romy Schneider und Gert Fröbe ziert Yul Brynner das

Staraufgebot des Films, als adeliger Wehrmachtsoffizier, dessen Loyalitätsethos in *Triple Cross* mit dem 20. Juli assoziiert und zum Zynismus des Spions in Kontrast gesetzt ist. Gegen Filmende, als er aus dem Radio erfährt, dass Hitler ein Attentat überlebt hat, und die SS kommt, um ihn zu verhaften, sinniert der Aristokrat: »Wenn es der deutschen Offizierselite nicht einmal mehr gelingt, einen kleinen Raum im richtigen Moment zu sprengen, verdienen wir es nicht besser.« Dann geht er ab und lässt sich von hinten erschießen, was einem Freitod gleichkommt (wie ihn einige an der Juli-Verschwörung beteiligte Offiziere tatsächlich gewählt haben).

Plakatsujets zu *Triple Cross* spielen mit der Titelschreibweise als XXX, dem Zensurcode für Hardcore-Pornos, und mit der Zensur des Porträtfotos des Meisterspions durch einen Balken über den Augen, der zu je einer Hälfte britische und Hakenkreuz-Fahne ist. Als Andeutung von frivoler Erotik bzw. Sixties-Pop-Design (Union Jack-Applikation als Quasi-Sonnenbrille) weisen die Sujets in Richtung einer Sicht des Mehrfachagenten als Verkörperung eines dandyhaften Habitus: Der traditionalistisch-loyale Aristokrat trägt Monokel, nicht Augenklappe, allerdings entfernt verwandt der monokelhaft getragenen Abdeckung des falschen Auges in Wolfgang Preiss' Stauffenberg-Darstellung; der illoyale Agent dagegen ist auf beiden Augen blind, nicht wie die Stauffenbergs von 1955 zusammengenommen, auch nicht wie Justitia, sondern im Sinn kategorischer Äquidistanz. Diese gilt auch wenn der Agent in der Schlusszene seinem Spiegelbild zuproestet: der Verräter und Seitenwechsler als flexibler, konsumkultureller Subjekttypus, in dessen Coolness sich ein leicht psychotischer Narzissmus mischt, ähnlich dem James Bond der Sixties oder den kategorisch Seiten wechselnden Italowesternhelden. Stauffenberg ist in diesem (Spiegel-Bild) implizit präsent, als Gegenentwurf, als von den Zeitläuften hinfällig gemachter Typus des Pflicht-Helden.

Der Verräter von *Triple Cross* wird von Christopher Plummer gespielt. In Plummers nächster Filmrolle hielten Loyalität und Verrat einander die Waage⁷⁹: In Anatole Litvaks *Night of the Generals* (*Die Nacht der Generale*) spielte er – im selben Jahr wie *Triple Cross*, 1966 – eine Szene lang Feldmarschall Rommel, der wie der Rommel aus *The Desert Fox* und wie der historische Rommel (und wie Stauffenberg selbst in Afrika) bei einem Tieffliegerangriff in Frankreich schwer verwundet wird. Dies geschieht am 17. Juli 1944, nachdem Rommel



Gérard Buhr in *Night of the Generals* (1966)

seine Sympathie für den bevorstehenden Umsturz bekundet hat, mit einer Variation auf das Stauffenberg zugeschriebene Zitat, er werde wohl als Verräter in die deutsche Geschichte eingehen.

Kurz darauf zeigt *Night of the Generals* das Bombenattentat auf Hitler, ausgeführt von einem ungewöhnlich alt und dick erscheinenden, bis zur Schulter amputierten Stauffenberg (dem ersten in Farbe), gespielt von Gérard Buhr, der als einziger der Spielfilm-Stauffenbergs unter der Augenklappe eine weiße Einlage trägt. Es ist auch die einzige Attentatsszene, in der die Offiziere in Hitlers »Lagebaracke« nicht stehen, sondern sitzen, und nicht die »Ostfront«, sondern vor allem die Front in Frankreich besprechen, und in der Stauffenberg nach der Explosion schon von seinem Auto aus per Funkgerät Berlin ruft. Letztere zwei Details sind Teil eines Thriller-Konzepts der Vervielfachung in *Night of the Generals*. Zum einen ist das Attentat, bei dem Frankreich besprochen wird, alternierend montiert mit Szenen in Frankreich: Donald Pleasence in der Rolle eines nervösen Verschwörer-Generals aus Rommels Umfeld erwartet minütlich Nachricht aus Berlin und löst schließlich Walküre-Alarm in Frankreich aus. Zum anderen verkoppelt der Film einen Kriegs-, einen Verschwörungs- und einen Serienkiller-Plot (und zwei Arten von »Tatort«) miteinander: Zeitgleich zum Attentat ermittelt ein Major an einem Pariser Mordschauplatz gegen einen Prostituierten mordenden deutschen General, dem er schon im besetzten Warschau auf der Spur war. Das mutet abwegig an und soll es wohl auch: *Night of the Generals* fächert nicht nur Erzählstränge (samt Rahmenhandlung in der Nachkriegsgegenwart) auf und kreuzt die Genres, sondern schachtelt auch ethische Kategorien des

Handelns ineinander: Der 20. Juli, als Krieg innerhalb einer Kriegsmaschine, steht als »Mordtat« dem Pariser Dirnenmord eines Generals analog, als Verbrechen innerhalb eines verbrecherischen Krieges.

Night of the Generals ist ein typischer Sixties-Mainstream-Film: im Detail ausstattungsverliebt und cool, leidenschaftlich nur in Szenen des mit Glamour ausgespielten Irrsinns im Psychothriller-Plot mit dem sowohl Prostituierte als auch Warschauer Bevölkerungen mordenden General namens Tanz. Gegen ihn ermittelt Omar Sharif als rechtsordnungsgläubiger Major Grau; auch die Namen der Darsteller ergeben ein sinnträchtiges Duo: Fünf Jahre nach David Leans *Lawrence of Arabia* treten die Stars dieses Blockbusters wieder gemeinsam auf, gegeneinander an. Peter O'Toole spielt den (fiktiven) schizophränen General, der sich in der Pariser Galerie Jeu de Paume heimlich an »entarteten« Gemälden entzückt, am 20. Juli die Niederschlagung des Umsturzes in Frankreich antreibt und unlängst in einen Katalog des zitatreudigen, bisweilen mit Ritterkreuz posierenden deutschen Künstlers Jonathan Meese eingegangen ist:⁸⁰ Die Rolle ist aufgeladen mit dem alten Stereotyp vom Nazi als pervers weil dandyhaft und schwul; ob Tanz' privater Wahnsinn in Kontrast oder Erweiterung zu seiner Effizienz im Vernichtungskrieg zu sehen ist, hält die Inszenierung gezielt offen. Der Stauffenberg dieses Films ist eine der Parallelfiguren zu O'Tooles Tanz-Rolle, verkörpert im Kleinen dieselben plakativ ausformulierten ethischen Ambivalenzen nach Art von »Was ist ein Mord?«, »Wo endet Soldatenpflicht?« etc. Ein Sixties-Film ist *Night of the Generals* auch insofern, als er, zeitgleich zum weltweiten Protest gegen den Vietnamkrieg, Krieg als Irrsinn der Generäle hinstellt: Neben dem Devianz-Styling von *Nazi Porn* im Kino der 1970er Jahre nimmt O'Tooles Rolle auch Kino-Offiziere vorweg, bei denen, wie schon bei Lawrence von Arabien, militärisches Genie und divenhafter Größenwahn (samt Sinn für Kunst) zusammenfallen: den zwiespältigen Titelheld aus Franklin J. Schaffners *Patton* (USA 1970) und den Colonel Kurtz aus *Apocalypse Now* (USA 1979), Figuren, die Francis Ford Coppola mitgeschrieben bzw. inszeniert hat. Die erste Großproduktion, an deren Skript Coppola mitgearbeitet hat, René Cléments *Is Paris Burning?* (USA/F 1966), beginnt mit einem Besuch von Gert Fröbe als General von Choltitz in den Trümmern der Lagebaracke im »Führerhauptquartier« *Wolfschanze* kurz nach dem Attentat vom 20. Juli. Ein Wiedersehen.

ALLIANZ UND ABSTRAKTION: DEUTSCH-DEUTSCHE STAUFFENBERGE IM KALTEN KRIEG

Spionage wie in den Sixties-Thrillern über die Militäropposition, Sabotage wie in *Des Teufels General*, Stauffenberg als Augenzeuge wie in den Juli-Filmen von 2004, diese Elemente fließen zusammen im Auftritt des adeligen Attentäters an unerwarteter Stelle: im von Rudi Kurz 1966 für das Fernsehen der DDR inszenierten Drama *Ohne Kampf kein Sieg*. Der Schwarzweiß-Vierteiler basiert auf der Autobiografie des Rennfahrers Manfred von Brauchitsch und breitet dessen Gewissensnöte im »Dritten Reich« und im amerikanisch besetzten Bayern aus. Wie Stauffenberg galt auch Brauchitsch, ein Neffe des 1941 bei Hitler in Ungnade gefallenen Generalfeldmarschalls Walther von Brauchitsch und zeitweise in Speers Rüstungsministerium tätig, in der BRD der frühen 1950er Jahre als Hochverräter und Konspirant – allerdings aufgrund seiner Tätigkeit für ein von Ostberlin gesteuertes Sportkomitee; nach Gerichtsprozess und kurzer Haftzeit emigrierte er in die DDR. Der letzte Teil der Serie konstruiert eine Begegnung mit dem bereits kriegsversehrten Stauffenberg, der hier mehrfach Seiten und Identitäten wechselt. Der im Stab des Ersatzheeres tätige Graf tritt zunächst als Verfolger des Widerstands gegen Hitler auf: Nach Sabotagefällen in einem Panzerwerk leitet er die Verhöre der Techniker. Zwar bittet er einen dabei forsch auftretenden Ermittler ganz gräflisch um »Contenance«, steht aber sonst zunächst als Bedrohungsfigur im Raum, zugespitzt in einer Szene, die im Inneren eines geparkten Panzers spielt: Brauchitschs Mechaniker gibt sich seinem Chef als Saboteur zu erkennen, was Stauffenberg heimlich von außen beobachtet. Nach einer grellen Schuss-Gegenschuss-Schnittfolge mit Zooms durch den Sehschlitzen des Panzers hindurch gibt auch der spionierende Graf seine Gesinnung preis: Er wird, so sagt man wohl, ein Auge zudrücken; mehr noch, er ermuntert den Mechaniker, sich andere Aktionen einfallen zu lassen, und verlässt mit dem Hinweis an Brauchitsch, er habe seinen Eid an Hitler schon gebrochen, die Szenerie.

Dem folgt abrupt die Trickaufnahme einer Explosion, darauf eine Montage von Porträtfotos der Juli-Verschwörer, mit dem Bild des Stauffenberg-Darstellers am Ende, und Archivmaterial vom Volksgerichtshofsprozess 1944; dazu doziert eine Voice-over: »Die Bombe in der *Wolfsschanze*: Was hat sie ausgelöst? Nichts. Die Heimat rüstete



Alfred Struwe in *Ohne Kampf kein Sieg* (1966)

weiter für den totalen Krieg. [...] Die Attentäter hatten eines übersehen: dass man ohne das Volk diese Verbrecherregierung nicht stürzen konnte. Das Volk aber konnten sie in ihre Pläne nicht einweihen, denn dieses Volk hätte Frieden verlangt. Der Krieg aber sollte weitergehen – allerdings nur in Richtung Osten. Lediglich Stauffenberg wollte eine breite nationale Front des Aufstandes, einschließlich der Kommunisten. Was war also gewonnen, trotz seiner unerhörten Tapferkeit? Nichts.« Dafür, dass sich der DDR-Fernsehfilm als einziger der Stauffenberg- und Juli-Filme zu einem Urteil totaler Nichtigkeit über das Attentat aufschwingt, hat doch immerhin die Montage mit der Voice-over beachtlichen Wert, nämlich Tauschwert, um im vulgärmarxistischen Propagandajargon zu bleiben: In der Bild-Rhetorik der letzten Folge von *Ohne Kampf kein Sieg*, die gern in aufzählende Montagefiguren verfällt, findet die Sequenz der Attentäter ohne Volk ein bildrhetorisches Pendant in einer Sequenz, die Porträts von Industriekapitänen und Firmenlogos der Wirtschaftswunder-BRD zeigt. Diese kulminiert in einem Bild von Kanzler Adenauer vor dem Bonner Bundestag; dazu Jazz und eine Voice-over: Vormalige »Hitlermacher«, die der Westen »mit Glacéhandschuhen« anfasst, heißt es, spalteten Deutschland.

Sollen wir also die Verschwörer des 20. Juli als Äquivalente deutscher Rüstungsindustrieller sehen? Stauffenberg-Darsteller Alfred Struwe jedenfalls spielte den Grafen noch einmal in der sowjetisch-ostdeutsch-polnisch-italienischen Großproduktion *Osvobozhdenie* (*Befreiung*, 1969), die ich nicht sichten konnte; im selben Jahr verkörperte er in der DDR-Fernsehserie *Krause und Krupp* den als Kriegsverbrecher verurteilten, später begnadigten Konzernherrs Alfred Krupp von Bohlen und Halbach. Vermutlich will der propagandistische (G)Eifer von *Ohne Kampf kein Sieg* auf die stalinistische These vom Hitler-Faschismus als Herrschaftsform in umstandsloser Kontinuität mit dem Kapitalismus (Rüstungsindustrie) hinaus, und weiters darauf, dass weder die Militäropposition noch die Westalliierten imstande oder willens seien, einen genuine Bruch mit der Kontinuität des NS-System zu vollziehen. Ironischerweise variiert und kontinuiert die DDR-Fernsehproduktion damit die angloamerikanische Fehleinschätzung von 1945, beim Nationalsozialismus handle es sich lediglich um eine Fortsetzung reaktionärer Macht, eine Abwandlung von deutsch-aristokratischem Militarismus.

Mehr noch als in den Juli-Filmen von 1955 soll der Stauffenberg des deutschen Films der 1960er Jahre für Bündnisse im Kalten Krieg umgewidmet werden. »Wo ist Deutschland?« fragt Brauchitsch am Ende des TV-Vierteilers vielsagend. Deutschland ist in der DDR, und die will Stauffenberg 1964 als Ausnahmearistokraten, bündniswillig gegenüber dem linken Widerstand, sehen. Deutschland ist jedoch auch im anderen Deutschland, in der BRD, wo zwei Jahre später ein Fernsehspiel Stauffenberg ebenfalls in seiner Bereitschaft zur Allianz mit dem Arbeiterwiderstand hervorhebt, dies nun allerdings durch den Hinweis auf ganz andere (kalt)kriegswichtige Bündnispläne des Grafen kompensiert.

Der 1968 erstausgestrahlte ZDF-Spielfilm *Claus Graf Stauffenberg* heißt im Titelzusatz *Porträt eines Attentäters*. Ein vielleicht irreführender Titel, lässt er doch an ein Bild als Zeichnung denken, die Physiognomisches, aber auch Biografisches und Psychologisches versinnlicht. In diese Richtung weist nur eine Episode, in der Stauffenberg 1944 zuhause in Bamberg auf Urlaub ist. Seine Frau Nina, die hier erstmals in einem Film auftritt, stellt ihn zur Rede: »Jetzt siehst du aus wie ein Verschwörer«, worauf der Graf »Ich bin es, Nina« antwortet. Ansonsten geht es hier weder um Stauffenbergs Aussehen

noch um die Psychodramatik seiner Ehe. Als typisches Fernsehspiel seiner Zeit orientiert sich *Porträt eines Attentäters* weniger am Kino als am Bühnendrama und Hörspiel. Dem entsprechend ist der Umsturz nach dem Attentat am 20. Juli zu einer einzigen Großaufnahme komprimiert: Sie zeigt den in verbissener Eile mit anderen Wehrmachtsdienststellen telefonierenden Stauffenberg; gewaltsame Vorfälle kommen nur als Off-Stimmen und Off-Geräusche ins Bild. Ist das ein Fall von kostenschonender, theaterkonformer »Mauerschau« wie in *Das andere Leben* oder etwas, das sich mit Deleuze und Foucault zum in sich rissförmigen »audiovisuellen Bild«⁸¹ hochstilisieren ließe? Vermutlich ersteres. *Porträt eines Attentäters* ist allerdings bemerkenswert als sich selbst aushebelnder Film, *radically unwatchable*, genuin unverdauliche Mischung aus *Aktenzeichen XY*-Fallrekonstruktions-sketch und frühem Straub.

Selten war die – auch in diesem Buch praktizierte – Unsitte, Filme durch Zitierung ihrer Dialoge wiederzugeben, so angebracht wie bei diesem »Dokumentarspiel«. Dieses besteht nur aus schwarzweißen Spielszenen, für die jedoch der von ästhetischem Genießen kündende Ausdruck »Spiel« unangebracht erscheint. Hier wird nicht gespielt, hier herrscht ein Ernst, der Handlungs-Spiel-Räume einschränkt. Die Inszenierung dieses ersten westdeutschen Stauffenberg-Films seit der Doppelverfilmung von 1955 gibt weder der Hand(lung) Raum noch der Spannung Zeit, im Unterschied zum Bild- und Geschichtssinnprägenden des Hand-Motivs und der Suspense-Regie in G. W. Pabsts *Es geschah am 20. Juli*. Rudolf Nussgruber inszeniert in *Porträt eines Attentäters* die Explosion der Bombe nicht als Resultat einer Entscheidungstat, sondern lapidar (verschämt?). Ein Großteil der 90 Filmminuten ist von einer wiederkehrenden Rahmensituation interpunktiert: Stauffenbergs Autofahrt zum »Führerhauptquartier« am Vormittag des 20. Juli, während der eine Voice-over abwechselnd mit Stauffenbergs innerem Monolog doziert, aber keine der Figuren im Wagen spricht. Die Szene böte sich zur Inszenierung als endloser Suspense durch Wissensunterschiede an (im Sinn von: Merkt der nicht eingeweihte Fahrer, was ich denke?). Hier aber gehorcht die Regie einer Mangel-, dann Überfluss-Ökonomie der gesprochenen Rede: Sprechdurchfall nach langem Schweigen. Die Worte, die sich Stauffenberg und sein Mitverschwörer im Auto verbeißen, sprudeln in den von der Fahrtszene ausgehenden Rückblenden aus allen Figuren hervor.

Knappe vier Jahrzehnte nach diesem TV-Film, im Stauffenberg-Fernsehspielfilm aus dem Jahr 2004, wird uns das Prinzip der Rückblendenkonstruktion wieder begegnen, dann allerdings mit einem Action-Showdown als Ausgangspunkt und im Zeichen einer Ästhetik traumatischer Nachträglichkeit (vergleichbar Rückblenden im Film Noir); in *Porträt eines Attentäters* hingegen soll die Rückblende viel Sprechmaterial nachliefern, das eine kaum gezeigte Tat legitimiert.

Fast nur in Innen-, zumal Büroräumen absolvieren Stauffenberg und Mitverschwörer in Zivil und Uniform, sein ausführlich zu Wort kommender Bruder Berthold und sein Beichtvater jahrelang höflich, aber bestimmt geführte Grundsatzdiskussionen über Offiziersethos und Hitlers Politik, Widerstandspflicht, »Tyrannenmord« und die Verantwortung der Eliten im moralisch neu zu fundierenden Gemeinwesen. Ist dies die Fortsetzung der diskussionsfreudigen, Stauffenbergs Stirn/Hirn privilegierenden Inszenierung von Harnacks *Der 20. Juli* mit geringerem Budget? Nein: In *Porträt eines Attentäters* hat sich die Harnack'sche Phänomenologie des Leibes und der räumlichen wie sozialen Milieus, die denkenden Hirnen Verortung bieten, ebenso aufgelöst wie das Harnack'sche Moment der Front, verstanden als Positionierung im Raum der Debatte – aufgelöst in eine souveräne, von Räumen, Körpern, Affekten, Konflikten gereinigte Beweislogik des verfassungstauglichen Arguments. Deutschland ist hier nicht (Harnack'sche) Republik als Synthese von Orten, Gruppen, Situationen; es gibt hier weder »res« noch deren Publik-Werden, weder Ding noch dessen Öffentlichkeit, nur das Ineinandergreifen von Schlussfolgerungen und Deklarationen in gut durchleuchteten Sprechzimmern: der Staat als Schauplatz (der weder Platz ist noch zum Schauen einlädt) für die rationalisierte, fast friktionsfreie Selbstentfaltung staatsbürgermoralischer Grundsätze.

Damit kein Missverständnis aufkommt: Hier soll nicht der cinephil inspirierte Vorwurf aufgewärmt werden, TV-Filme seien abgefilmtes Theater oder bebilderte Hörspiele. Und vor allem: Der Bruch mit der Phänomenologie der Orte, von denen aus gesprochen wird, kann eine Stärke filmischer Inszenierungen sein. Mit Rancière gedacht, könnte sich das (film)ästhetische Moment einer politischen Artikulation als Akt und Erscheinen, eigenlogisches »Wort-Ereignis« zumal, gerade in der Absetzung des Sprechakts von seiner Rückführbarkeit auf Leib, Raum und Milieu bilden.⁸² (Ein Beispiel wäre die

Verselbständigung maßloser politischer Sprechakte in den sich selbst durchkreuzenden Action-B-Movies Sam Fullers.⁸³) Es ist jedoch nicht das Ereignishafte der Politik, das in *Porträt eines Attentäters* an die Stelle der bei Harnack verbildlichten republikanischen »Parapolitik« tritt; und wir haben es hier auch nicht mit einer Straubianischen Archäologie »audiovisueller Risse« zwischen dem Hörbaren der Rede und dem Lesbaren der Geschichtsorte zu tun.⁸⁴ Die Abstraktion der Reden von gelebten Herkunftsn mündet hier vielmehr in einen apriori gereinigten Schematismus der Vernunftgrunddarlegung und Totallegitimierung. Exemplarisch ist die Szene, in der sich die angehenden Verschwörer auf ihren Entschluss zum »Tyrannenmord« hin deduzieren und dabei aus *Mein Kampf* zitieren, um die Ausführungen des nachmaligen »Führers« zur Frage der »Staatsautorität« gegen Hitlers Regime selbst zu wenden. Soll damit eine wasserdichte Legitimierung des Umsturzes herbei argumentiert werden, der gleichsam auch Adolf Hitler in seinem politiktheoretischen Standardwerk zugestimmt hat?

Die Hitler-Lektüre-Szene macht allerdings auch deutlich: Der Film nimmt sich viel Zeit, um sich in der Porträtierung des Attentäters »weit rauszulehnen«. Wir haben es hier mit dem ersten (westlichen) Stauffenberg-Film zu tun, der das Kontroversielle im Bild des Widerstandskämpfers, auch dessen Vorgeschichte als begeisterter Angriffskrieger, angeht; diesbezüglich gibt es in der Inszenierung zwar keine (Harnack'schen) »Fronten«, aber kurzfristige Unstimmigkeiten und Allianzen. Zum einen erscheint Stauffenberg nicht als Nationalsozialist, sondern als Nationaler, der ein Bündnis mit Sozialisten nicht ausschließt: Gegenüber dem als Kanzler der Umsturzregierung vorgesehenen Goerdeler fordert er Erneuerung und verhöhnt dessen Zurückwollen zur Weimarer Republik als eine »bürgerlich-kapitalistische Revolution der Greise«, denn: »Auch auf politischem Gebiet gibt es eine Generationsfrage!« Ist das ein Zugeständnis des 1968 gedrehten Films an einen jugendrevolutionären Zeitgeist? Oder ist Stauffenberg Sozi? In einer Diskussionsszene meint der ehemalige SPD-Abgeordnete und Widerständler Julius Leber (den Stauffenberg als Umsturzkanzler favorisierte): »Hitler hat soziale Schranken niedergerissen; die dürfen nicht wieder aufgerichtet werden!« Stauffenberg befürwortet diese sozialrevolutionäre Auffassung, sodass Goerdeler ein »Bündnis zwischen Aristokraten und Sozialisten« wittert und fragt: »Hoffen Sie auf die Sowjets, Graf?«



Horst Naumann in *Claus Graf Stauffenberg: Porträt eines Attentäters* (1968)

Anderen deutschen Offizieren, die auf die Sowjets hoffen (als Gefangene der Roten Armee und Unterstützer von deren Propaganda gegen Nazi-Deutschland), widmete sich Hans Wiese, der Drehbuchautor von *Porträt eines Attentäters*, im selben Jahr 1968 mit dem ZDF-Fernsehspiel *Nationalkomitee Freies Deutschland* (Regie: Georg Tressler). Zwei Jahre später legte das *Porträt eines Attentäters*-Duo Wiese (Drehbuch) und Nussgruber (Regie) den ZDF-Film *General Oster: Verräter oder Patriot* vor, in dem einige Schauspieler aus dem Stauffenberg-Fernsehspiel in denselben Rollen ebenso wieder auftauchen wie auch Falk Harnacks Stauffenberg-Darsteller von 1955, Wolfgang Preiss, einmal mehr in Wehrmachtsuniform, in der Titelrolle des Anti-Hitler-Verschwörers Oster. Horst Naumann, der ZDF-Stauffenberg-Darsteller von 1968, brachte es bis in die Nullerjahre als (Schiffs-)Arzt in Fernsehserien wie *Die Schwarzwaldklinik* und *Das Traumschiff* zu einiger Prominenz.

1968 hofft Naumann als Stauffenberg zwar nicht auf die Sowjets, aber auf die Russen. Aus der Gegenwarts-Gedächtnisoptik des Kalten Krieges heraus wird hier eine bemerkenswerte Szene lang ein Tätigkeitsgebiet des Grafen gezeigt, das in keinem der anderen Filme über

ihn vorkommt: Als dynamischer Major, der noch mit beiden Augen und Loyalität zum Regime ausgestattet ist, wirbt er 1942 hinter der »Ostfront« um russische Freiwillige für den gemeinsamen Kampf gegen den Bolschewismus und verteidigt diese Bündnisbereitschaft gegen den antislawischen Rassismus eines NS-Funktionärs: »So, Herr Ministerialrat, werden wir den Bolschewismus nicht besiegen!«, ruft er diesem entgegen, und: »Dieser Rassenwahn macht jede Partnerschaft mit anderen unmöglich!« Das heißt auf Deutsch: Erstens war Deutschland damals wie heute, 1968, gegen den Sowjetkommunismus engagiert. Zweitens hätten beherzte Pragmatiker offenbar den Krieg gewonnen, hätten Parteibonzen und Ideologen ihnen nicht ständig dreingepfuscht; es handelt sich hier um einen Aspekt des Mythos von der unpolitisch-sauberen Wehrmacht, der im deutschen Kino bis hin zu *Das Boot* (1981) gern vorgeführt wird.

Drittens ist der Verweis auf den Rassenwahn Teil einer Eingemeindung-durch-Bagatellisierung der insbesondere jüdischen Opfer von nationalsozialistischer Rassenpolitik in den Kreis deutscher Opfer Hitlers. Dieses Ideologem ist in einigen Dialogen von *Porträt eines Attentäters* – im Unterschied zu den Andeutungen und Montagen in Harnacks *Der 20. Juli* – mit fast zynischer Offenheit ausformuliert: Dass Stauffenberg die (auch schon zu Beginn des Krieges) an Juden und Slawen verübten NS-Massenverbrechen als bloße Vorboten eines wirklichen Übels anspricht, das auf die Deutschen (zurück) fallen werde, ist noch nichts Besonderes; das sieht das gegenwärtige deutsche Zeitgeschichtsfernsehen oft genauso. Spezifisch für *Porträt eines Attentäters* ist die folgende Konstellation zwischen Stauffenbergs Sündenfall und späterer Selbstkritik: In der ersten Rückblende ruft der Graf als Hauptmann im »Blitzkrieg« gegen Polen 1939 lachend aus: »Kinder! Es gibt doch nichts Schöneres als einen siegreichen Feldzug!« An einen Kameraden, der ihm damals schon ins Gewissen redete, erinnert er sich im inneren Monolog bei der Autofahrt-Rahmenhandlung: »Er wusste schon, dass Leute, die Synagogen in Brand stecken und Juden umbringen, nur weil sie Juden sind, in ihrem Wahn konsequent bleiben. Sie legen auch Deutschland und Europa in Schutt und Asche.« Es ist wie in dem alten Witz »Wer Menschen verbrennt, verbrennt eines Tages auch Bücher«: Wer Juden umbringt, tötet eines Tages auch Deutsche. Anders lässt sich diese Legitimationsrede kaum verstehen.

**SKY HIGH: HISTORIE IM ANBRUCH UND IM KOSTÜM
WAR AND REMEMBRANCE / THE PLOT TO KILL HITLER**

Porträt eines Attentäters bietet 1968 ein Beispiel für das alte Selbstverständnis von Fernsehen als Zentralorgan nüchterner Staatsbürgerpädagogik. Ganz anders verhält es sich bei Stauffenbergs nächstem TV-Spielfilmauftritt zwanzig Jahre danach, in der auf Herman Wouks Romanbestseller basierenden Miniserie *War and Remembrance* (*Feuersturm und Asche*; Dan Curtis, USA 1988), einer Megaproduktion der ABC. Im opulenten Wechsel zwischen zahlreichen Schicksalen, Kriegs- und Ereignisschauplätzen ist der 20. Juli in die Episoden 9 und 10 der Serie eingearbeitet. Zur Untersuchung des Geschichts- und Stauffenberg-Bildes von *War and Remembrance* bietet es sich an, auf einige Begriffe zu rekurrieren, die John T. Caldwell Mitte der 1990er Jahre zur Neubestimmung von Anredeweise und Ästhetik des zeitgenössischen Fernsehens eingesetzt hat. Caldwell schlägt vor, den Fokus zu verlagern: von der lange als Inbegriff des Fernsehens verstandenen Direktheit hin zu einer Stilistik und komplexen Rhetorik des Mediums, die er *televisuality* nennt. Als Beispiel für die Televisualität einer »exhibitionist history« im Format des Fernseh-Events analysiert er *War and Remembrance* (allerdings nur den Beginn der ersten Folge).⁸⁵

Wie es auch dieses Buch oft tut, liest Caldwell televisuelle Bilder als Selbstabbildung ihrer Produktionslogik; das betrifft zumal eigen-dynamische Sinn-Mehrwerte, die sich aus Rollenbiografien ergeben. Caldwell merkt an, dass im warenästhetischen Bild von Peter Graves als Darsteller in *War and Remembrance* auch dessen Star-Status in der TV-Serie *Mission: Impossible* (1966-1972) mit angespielt ist; wollten wir dieser Spur nachgehen, würde sie uns zur *Mission: Impossible*-Kinotrilogie (1996, 2000, 2006) führen und zu einem weit größeren Star, der uns im letzten Kapitel als Stauffenberg-Darsteller beschäftigen wird. Aber bleiben wir bei den rollenbiografisch aufgeladenen Schauspielers-Bildern der Miniserie. Neben Weltstars wie Robert Mitchum, John Gielgud und (der noch unbekannten) Sharon Stone tritt Jeremy Kemp als (fiktiver) Wehrmachtsgeneral Achim von Roon auf: Im Zwölfteiler *War and Remembrance*, der Krieg und Holocaust von 1941 bis Hiroshima durchmisst, sowie in dessen Vorgängerserie *The Winds of War* (*Der Feuersturm*, 1983), die mit Pearl Harbor endet, markiert dieser General die Position eines ohnmächtig staunenden



Sky Dumont in *War and Remembrance* (1988)

Zeugen in ständiger Nähe zu Hitler und anderen Nazi-Größen und deren Treiben; als (un)tatenloser Zeuge verkörpert er eine Art anderes Deutschland. Das tat Kemp bereits 1984 als General Streck in der Agentenfilmparodie *Top Secret!* (Jim Abrahams, David Zucker, Jerry Zucker, GB/USA 1984), die die DDR kurzerhand als Fortführung Nazi-Deutschlands samt derselben alten Uniformen hinstellt.⁸⁶ Den Stauffenberg von *War and Remembrance* spielt »Guest Star« Sky Dumont. Der heute prominente deutsche Schauspieler mit dem mon-dänen Namen hatte offenbar ein Faible für die Darstellung von Grafen, die sich nach jahrelanger Loyalität zu faschistischen Machthabern dem Widerstand gegen diese anschlossen und dafür zum Erschießungstod verurteilt wurden: In der Vorgängerserie *The Winds of War* spielte er den Grafen Ciano, Mussolinis Schwiegersohn und Außenminister, der sich 1943 an dessen Absetzung beteiligte und dafür ein halbes Jahr vor Stauffenberg exekutiert wurde.⁸⁷ Mit Dumont spielt ein veritabler Beau den Grafen (allerdings graumeliert, im Unterschied zur Figuration von 2008, die das Schwarzlockige betont); umso mehr erstaunt es, dass sein Gigologesicht bis zur Wange verdeckt wird durch die mit Abstand größte Augenklappe aller Film-Stauffenbergs, die dementsprechend ein in zwei Strängen um sein Ohr gespanntes Halteband benötigt (Wolfgang Preiss brauchte 1955 gar keines).

Sinn macht dieses Unmaß im Rahmen einer Stilistik des Exzesses, wie sie Caldwell als zweites Merkmal an der Televisualität insgesamt wie auch an *War and Remembrance* hervorhebt: Hier ist alles *larger than life* und *sky high*. Das gilt etwa für Gebäude, in deren Anblick die Inszenierung schwelgt: Nazi-Deutschland ist Imperium der Monumentalbauten, von Hitlers »Berghof« und Schloss Klessheim bis hin zu zwei Flaktürmen, unter denen Stauffenberg und Goerdeler parlieren. (Laut Titelinsernt spielt die Szene in Berlin; es handelt sich jedoch um Leit- und Gefechtsturm im Wiener Arenbergpark.) Exzessiv ist auch Stauffenbergs Exekution inszeniert, die hier unter Aussparung der Umsturzgeschehnisse direkt auf seine Abfahrt vom Schauplatz des Attentats folgt: Nicht vier, sondern rund ein Dutzend Verschwörer werden da im Bendlerblock erschossen, in Zweiergruppen, mit auf den Rücken gefesselten Händen und in ihren leuchtend weißen Uniform-Unterhemden. Die Szene lässt Stauffenbergs letzte Worte zum ersten Mal auf Englisch erklingen: »Long live holy Germany!«⁸⁸

Ein drittes Merkmal Caldwell'scher Televisualität, das in *War and Remembrance* sinnstiftend wird, ist die Anredeweise durch einen Diskurs, der seinen eigenen Erzählakt ausstellt, der ständig behauptet, jetzt werde erzählt, zumal: zu erzählen begonnen. Geschichte ist in *War and Remembrance* exzessiv und im Zustand permanenten Anfangens: ein »perpetual opening« (Caldwell). Dementsprechend wird die Dauer zwischen dem Scharfmachen der Bombe und deren Explosion in Hitlers *Wolfsschanze* (*Wolf's Lair*) endlos segmentiert, suspenseträchtig auf das Kommende hin ausgerichtet: durch Titel wie »12.35 pm. Three Minutes Elapsed« und durch Untermalung mit Marschtrommeln und Fanfaren, die etwa das absichtslose Umstellen der Aktentasche mit der Bombe (weg von Hitler), das als Detail jeder Juli-Attentats-Filmszene vorkommt, zum Mikrodrama stilisiert. Der diskursive Gestus des »Gleich beginnt's!« geht hier so weit, dass in der (auch in der Originalfassung auf Deutsch geführten) Lagebesprechung gerade der Satz »Dann ist eine Katastrophe nicht zu vermeiden« fällt (wie im Besprechungsprotokoll festgehalten), als die Bombe explodiert.

Wenn Geschichte endloses Anfangen großer Katastrophen meint, dann ist es nur konsequent, dass in *War and Remembrance* das Attentat endlos anfängt. Zu Beginn von Folge 9 sitzt Stauffenberg bei einer Besprechung mit Hitler, Göring, Rommel und anderen Generälen im »Berghof« auf dem Obersalzberg. Während über den Ort der eben

»anfangenden« alliierten Invasion gestritten wird, versucht Stauffenberg mit einer Hand unter dem Tisch seine Bombe zu schärfen, bricht das Vorhaben jedoch ab. (Die Szene paraphrasiert Stauffenbergs Besuch in der *Wolfsschanze* am 15. Juli 1944, bei dem er die mitgebrachte Bombe nicht zündete, und von dem jenes Foto stammt, das ihn im Profil vor Hitler stehend zeigt.) Das Streitgespräch zwischen Hitler und den Offizieren in dieser Szene bringt ein letztes Element von Caldwells visueller Geschichtsästhetik auf den Punkt: Das Alternieren der Serie zwischen Berlin und dem Pazifik, der Normandie und Theresienstadt, Rommel und Roosevelt entwirft die Zeitform der Historie als Panorama der Gleichzeitigkeit, die sich dem allsehenden TV-Publikum offenbart. Der Über-Blick, der sieht, was geschieht, und ebenso, was zugleich anderswo geschieht, ist ein distanzierter, ironischer Blick. Auf die tiefsinnig auftretende Figur der »Ironie der Geschichte« laufen Montagen und Erzähldetails hinaus, so etwa in der Explosion nach dem Wort »Katastrophe« oder in Hitlers Tiraden in der »Berghof«-Szene: »That crazy cripple Roosevelt! He'll lose the election and with luck end up in jail somewhere! Or perhaps, some patriot will shoot him!« Ironischerweise, wie man so sagt, ist Hitler nicht bewusst, was dem Publikum mit selbstzufriedenem »Aha!« zu merken und nahegelegt wird: dass gleichzeitig mit ihm am Tisch ein »cripple« sitzt, der als »patriot« sein Staatsoberhaupt zu töten plant.

Zwei Jahre nach *War and Remembrance* entstand *The Plot to Kill Hitler* (Stauffenberg – Verschwörung gegen Hitler), produziert für Warner Bros. Television.zielte die Miniserie von 1988 auf ein Übersichtsbild von Weltgeschichte, so orientiert sich das abendfüllende TV-Drama von 1990 am Geschichtsbild des Kostümfilms. Einer der ersten Wortwechsel des Films klingt da programmatisch: *The Plot to Kill Hitler* beginnt mit der Besetzung des Bendlerblocks durch Hitler-loyale Soldaten am Ende des Umsturzversuchs; einer von ihnen fragt, mit Bezug auf die festzunehmenden Verschwörer »What do they look like?« und bekommt zur Antwort »They look like us!« Fungiert die Gag-artige Wendung als Verständnishilfe für ein amerikanisches Publikum, dem die Geschichte des Widerstands im »Dritten Reich« noch fremder ist als einem deutschen, und dessen potenzielle Verwirrtheit angesichts eines Kampfes zwischen Trägern derselben Uniform in die Erzählung eingearbeitet ist? Nun, es geht hier gar nicht so sehr ums Widerstand-Verstehen, eher ums *Sehen* im Sinn von Look, um



Brad Davis in *The Plot to Kill Hitler* (1990)

Aussehen (»like us«) von Figuren, das die Inszenierung unter Vorzeichen von Verwirrung und unverlässlichem Aussehen-als-ob stellt. Anders gesagt: Von Caldwell'scher Televisualität begegnet uns hier vor allem der stilistische Exzess im Register der Kostümierung.

The Plot to Kill Hitler, inszeniert vom Regisseur mit dem schönen Namen Lawrence Schiller, lässt das Deutschland der 1940er Jahre im Modus einer nostalgisch bis pompös kostümierten und ornamentierten Alten Welt erscheinen (und ertönen), mit Kammermusik vom Grammophon und Zarah Leander aus dem Radio, mit einer opulenten Villa Stauffenberg und palastartigen »Führerhauptquartieren«. Der kulturelle Glamour eines einst imperialen Kontinents, der Hollywood seit jeher fasziniert, zeigt sich ein Stück weit auch am »Dritten Reich«. Was in *War and Remembrance* Monumentalbauten *on location* sind, sind im kleiner budgetierten *The Plot to Kill Hitler* Ausstattungen in europäisch-prächtiger »Verkleidung«. Szenen, in denen sich Stauffenberg und Mitverschwörer bei ihren Treffen getarnt und verkleidet unter Mengen mischen, erinnern an Agenten- und Spionagefilme. Am treffendsten jedoch ist das Geschichtsbild von *The Plot to Kill Hitler* mit dem Label »Kostümfilm« etikettiert: Kostümfilm, wie ihn Deleuze in seiner nietzscheanischen Typologie des US-Historienkinos dem

monumentalistisch-antiquarischen Geschichtsentwurf gegenüberstellt. Letzterer Entwurf begegnet uns beispielhaft in *War and Remembrance* anhand der exzessiven Größe der Historie als Welt-Zeit endlosen Anbeginns; in *The Plot to Kill Hitler* hingegen, als Deleuze'scher Kostümfilm gesehen, »fungieren das Kostüm, das Kleid und selbst der Stoff« als »Indizien, für eine Situation, die sie enthüllen.«⁸⁹

Deutschland als Altes Europa, als uneindeutige Lebenswelt der Gebräuche, Trachten, Kostüme: Das betrifft in *The Plot to Kill Hitler* insbesondere die Uniformen. Manches mutet da unfreiwillig komisch an, etwa wenn den vier zur Exekution aufgestellten Verschwörern ihre Orden abgenommen werden. (Ein zerbrochener Ritterkreuz-Orden zierte das DVD-Cover des Films.) Man möchte fast ans Abreißen der Orden von Field Marshal Hering durch Hynkel in *The Great Dictator* (USA 1940) denken. An eine andere Szene aus Chaplins Klassiker, an den bereitwilligen Freitod eines Offiziers, der dem »Führer« eine nur vermeintlich kugelsichere neue Uniform vorführt, erinnern die Szenen in *The Plot to Kill Hitler*, in denen ein junger Offizier Stauffenberg vorschlägt, sich bei der Vorführung einer neuartigen Uniform mit Hitler in die Luft zu sprengen. Einmal mehr gilt, dass man sich »so etwas« nicht ausdenken muss: Ein als Uniformvorführung getarntes Selbstmordattentat wurde von der Militäropposition um Stauffenberg 1943 tatsächlich geplant. (Die Opferbereitschaft des Hauptmanns Axel von dem Bussche, der durch seine Zeugenschaft bei einem SS-Massaker an ukrainischen Juden motiviert war, wurde jedoch durch die Vernichtung der Uniform bei einem Luftangriff hinfällig.)

The Plot to Kill Hitler nimmt einige Möglichkeiten wahr, skurrile Verkleidungen ins Bild zu bringen: Ein zunächst als Realgeschehen erscheinender Alptraum Stauffenbergs zeigt, wie Hauptmann von dem Bussche auf Hitler zugeht, der auf einem Thron in einem Prunksaal sitzt und sich durch plötzlichen Schnitt in Stauffenberg selbst verwandelt. Eine andere Szene im Film: Als der Graf (gespielt von Brad Davis) nach Verwundung und Amputation im Krankenbett liegt und seine Frau ihn besucht, ist er wie eine Mumie bis ins Gesicht hinein einbandagiert; der Anblick erinnert unversehens an Herbert Achternbuschs Bild mumifizierter Wehrmachtssoldaten in Stalingrad in *Heilt Hitler!* (BRD 1986), etabliert allerdings eine Art physiognomisches Leitmotiv: das clowneske, zumal schminkartig bedeckte Gesicht. Wieder daheim im Familienkreis wird Stauffenberg von seinen als Clowns

kostümierten Kindern begrüßt, die ihrem Vater Schminke ins Gesicht schmieren; in einer späteren Szene geht Frau Stauffenberg mit ihrem Nachwuchs zu einer Clowndarbietung in den Circus Barzani. Das Clown-Paradigma ist bemerkenswert, da der Film sein Publikum keineswegs von vornherein im Modus der Satire oder Groteske adressiert – wie etwa Lubitschs *To Be Or Not to Be* (USA 1942), ein anderer Referenzfilm für den »They look like us!«-Gestus von *The Plot to Kill Hitler* –, und es erstreckt sich auch auf den Reichskanzler.

Im Unterschied zu seinen Kürzest- oder Offscreen-Auftritten in den meisten anderen Stauffenberg-Filmen hat Hitler hier mehrere Dialogszenen: Es gibt ein Bankett mit Hitler, Stauffenberg, anderen Offizieren, Hitlers Astrologen und Vorkoster (!) in einem märchenschlosshaften »Mountain Headquarter« (Schriftinsert). (Auch Stauffenberg hat eine Vorkosterin: Zuhause musste seine Frau ihrem einhändigen Mann bei Tisch das Lammfleisch vorschneiden.) Der Reichskanzler macht Witze: Er vergleicht sich als Vegetarier bei Tisch mit dem stärksten Tier – »The elephant. But he also cannot stand meat.« – und später seinem Leibarzt gegenüber mit einem Mastochsen. Aber nicht im Tiermotivischen, sondern in der Verknüpfung des Clownesken mit dem Textilien, als Facetten seiner Kostümästhetik, treibt der Film seine bemerkenswert deplatzierte Hitler-Komik auf die Spitze: »Don't you think *il Duce* deserves my new trousers?« fragt Hitler, durch ein mit Marmor und Edelpolz möbliertes »Führerhauptquartier« stolzierend, seine Sekretärinnen, nachdem man sich über seine neue Hose und den anstehenden Besuch Mussolinis unterhalten hat. Unmittelbar nach der Bombenexplosion kann Hitler, im Gesicht rußverschmiert wie eine Slapstick-Figur nach dem Autocrash, es kaum erwarten, besagte, nunmehr zerfetzte und verkohlte Hose fotografieren zu lassen.

»Can their bold scheme end the madness?«, fragt eine *tagline* auf dem DVD-Cover von *The Plot to Kill Hitler*. Wohl kaum: Nicht Wahnsinn, jedoch Aberwitz und Brüchigkeit in der Tonlage haben Methode bei diesem Film (auf den noch zurückzukommen sein wird). Eine konservative Sicht von Geschichtspolitik würde ihm wohl bloße Zerstörung von kulturellem Sinn, bloße Konfusion des medialen Gedächtnisses attestieren. Eine postmodernistische Sicht, wie sie zur Zeit seiner Herstellung en vogue war, würde von »Karnevalisierung« sprechen. Stellen wir stattdessen konsequent die Frage nach der Geschichterschließung im Medium des Filmbildes, seiner Inszenie-

rung und seiner Produktionslogik, die das Bild an der Grenze seiner Sichtbarkeit immer auch mit artikuliert: Es zeigt sich dann, wie dem amerikanischen Fernsehblick von 1990 auf Deutschland und das Alte Europa die Geschichte eigendynamisch ins Bild gerät. Indem *The Plot to Kill Hitler* das Unübersichtliche, in sich Zerrissene, »Zerfetzte« der deutschen Situation so beherzt heraufbeschwört, trifft er deutsche Geschichte recht genau – allerdings nicht (oder nicht vorrangig) die von 1944, sondern die von 1989/90: Deutschland im Umsturz 1944 als aktuelles Bild, Deutschland zwischen Mauerfall und Wiedervereinigung als dessen virtuelles Bild. Was televisuelle Exzessivität einem US-Publikum 1990 anbietet, ist das Bild eines in verwirrenden Raumaufteilungen gespaltenen Landes, das einen abrupten Machtwechsel mit rätselhaften Ritualen durchmacht und dessen bedrohliche Staatsautoritäten – die beim Zerfall der DDR weltweit medienpräsenten SED-Spitzen – etwas Clowneskes haben. Wir könnten aber auch an das Medienbild Rumäniens Ende 1989 denken: an raumzeitlich eng begrenzten Bürgerkrieg in gigantomanisch kostümierten Architekturen und an den ulkigen »Conducator« Ceaușescu, von seinen Prätorianern weggeputscht und nach Blitzverfahren erschossen.

In *The Plot to Kill Hitler* wirken prominente deutsche und österreichische Darsteller (Helmut Griem, Helmuth Lohner) in Nebenrollen mit; sie standen in der Nähe zur Verfügung, weil der Film überwiegend (nicht in Berlin oder Wien, sondern) in Zagreb gedreht wurde, mit lokalen Arbeitskräften, die im Abspann als »Yugoslavian« gelistet sind. Wie auch beim ebenfalls zum Teil im damaligen Jugoslawien gedrehten *War and Remembrance* wurden die dortigen Location-Drehs für *The Plot to Kill Hitler* von der Jadran Film organisiert. Die Zagreber Firma hatte sich seit den frühen 1960er Jahren profiliert als Kooperationspartner, der westeuropäischen Abenteuerkinoproduktionen, zumal bundesdeutschen Karl May-Western, billige Arbeitskräfte, Komparserie und Karstlandschaften zur Verfügung stellte, sowie mit der Produktion von im Zweiten Weltkrieg spielenden Partisanendramen, für die internationale Stars – Yul Brynner, Richard Burton, Curd Jürgens, Hardy Krüger – in Jugoslawien drehten (letztere erwartungsgemäß in Wehrmachtsuniform). *The Plot to Kill Hitler* firmiert als US-jugoslawische Koproduktion mit der Jadran Film als Juniorpartner von Warner TV und ist eine der allerletzten Produktionen dieser Firma (die heute Location- und Ressourcen-Management anbietet).

1991, im Jahr nach dem Stauffenberg-Filmdreh endete deren siebzigjährige Produktionstätigkeit und begann ein fünfjähriger Staatszerfallskrieg in Jugoslawien: ein Bürgerkrieg mit verwirrenden Allianzen und Grenzverläufen in Anschluss an die von der Jadran mitverfilmten Bürgerkriege zwischen Tschetniks, Ustascha, Nazis und Tito-Partisanen bzw. zwischen Hitler-Anhängern und Hitler-Attentätern. Der erste zur Gänze Stauffenberg gewidmete Hollywood-(TV-)Film ist auch ein raumzeitlich-ästhetisch deplatziertes, kostümiertes Fernseh-Filmbild des jugoslawischen Bürgerkrieges. Eine Querlektüre von Filmgeschichte, als Zeit-Bild von Filmökonomie, mit Zeitgeschichte *out of joints* heißt nicht zuletzt, dass an Filmen, die »daneben« sind, deren zu re-evaluierende Dimension als »performative Fehlleistung« hervorschillert.⁹⁰

3. Es lebe das Neue Fleisch!

Biopolitik und Gedächtnisbildung in *Stauffenberg* (2004)

Am Ende des TV-Spielfilms *Stauffenberg* aus dem »runden« Juli-Gedenkjahr 2004 ruft der Graf bei seiner Hinrichtung »Es lebe unser heiliges Deutschland!« wie in Harnacks Juli-Film von 1955. Er könnte auch »Es lebe das heilige Deutschland!« rufen wie in Pabsts Juli-Film von 1955; dieser Unterschied zählt hier nicht soviel. Was eher zählt, ist dass nicht viel fehlt, und der Stauffenberg von 2004 könnte »Lang lebe das Neue Fleisch!« rufen. Dann wäre er der Held und Erfahrungsträger von David Cronenbergs *Videodrome* (CDN 1982), der diesen Satz (im Original »Long live the New Flesh!«) sagt, bevor ihn eine tödliche Kugel trifft; die Hinrichtung durch Kopfschuss vollzieht er allerdings an sich selbst. *Stauffenberg* und *Videodrome*: Ist das weit hergeholt? Ja. Aber vieles an Jo Baiers *Stauffenberg* ist weit hergeholt; einiges davon ist so bizarr wie es heute im deutsch(sprachig)en Zeitgeschichtsfernsehen (und im global marktgängigen, sich sophisticated gebenden Unterhaltungsfernsehen) normal ist.

Normal, normalisiert, sind im Gegenwartsfernsehen etwa Bilder von entblößtem Körperinnerem, wie sie an Filmen wie *Videodrome* noch als obszön und kaum ansehbar empfunden wurden. Nun findet sich in *Stauffenberg* – produziert vorwiegend von der ARD, mit Beteiligung von österreichischem und italienischem Staatsfernsehen: ORF und RAI – nichts, was unmittelbar Cronenbergschen Splattermomenten oder dem biopolitischen Barock von TV-Serien wie *CSI* oder *Dr. House*, *MD* entspräche. Doch es gibt da die Selbsttötung des Generaloberst Beck nach der Festnahme der Verschwörer im Berliner Bendorferblock als horrorfilmhaft explizite Szene, die es in früheren (und späteren) Juli-Filmen so nicht gibt: Wir sehen Becks Pistolenschuss in den eigenen Kopf; vor allem sehen wir ihn *zweimal*, denn der erste Schuss streift nur seine Schläfe, sodass Beck – mit Blut im Gesicht und verwirrt, ob »das denn losgegangen« sei – zu einem zweiten Kopfschuss ansetzen muss, der ihn aber immer noch nicht tötet, sondern als röchelnden, zuckenden Leib in seinem Sessel zurücklässt. Bis er zum

Gnadenschuss weggetragen wird, geht sein Anblick und Röcheln den Mitverschwörern ebenso nah wie dem Publikum, dessen empfindende Anteilnahme wie auch Fähigkeit zum genussvollen Sich-Grausen das Bild in seiner forcierten Explizitheit hier bespielt.

Auch die Selbsttötung des Helden am Ende von *Videodrome* erfolgt zweimal: Der Held sieht seinen eigenen Pistolenkopfschuss auf einem Fernsehbildschirm, bevor er – in exakter Bildwiederholung – das Wahrgenommene nachspielt und sich erschießt. Die Theoriebildung war eine Zeit lang geneigt, anhand einer solchen Konstellation von »Simulation« als Vorgängigkeit des Abbildes gegenüber der Wirklichkeit zu sprechen; dem gegenüber ist Cronenbergs Begriff des Neuen Fleisches, das eben auch zweimal, einmal *auf* und einmal *vor* dem Fernsehbildschirm angerufen wird, »langlebiger« und wohl auch sinnträchtiger als Ausgangs- und Ansatzpunkt theoretisch-analytischer Kopplungen. *Videodrome*, ein Verschwörungsthiller im Bildjargon von Splatter-Horror und Cyberpunk, mündet ins Bild eines Todes, bei dem die gewohnte Reihenfolge von Vorher und Nachher, Geschehen und Aufzeichnung, in einem Moment der Bildwiederholung durcheinander gerät.⁹¹ *Stauffenberg* ist ein Verschwörungsthiller, in dem sich Bilder wiederholen: Eine Zeitlupen-Totale, in der ein Toter nach dem Bombenattentat auf einer Bahre, zugedeckt mit Hitlers Umhang, aus der »Lagebaracke« getragen wird, ist einmal als Point-of-view-Shot Stauffenbergs und einmal als sein Erinnerungs-Flash zu sehen. Mehr noch, der Fernsehfilm beginnt mit dem Ende des Dramas, mit der Erschießung der vier Hauptverschwörer im Hof des Bendlerblocks und mit Stauffenbergs Ruf »Es lebe unser heiliges Deutschland!«; mit der Salve des Erschießungskommandos setzt eine Quasi-Rückblende ein, die Stauffenbergs Werdegang vom Musteroffizier und Hitler-Bewunderer zum Attentäter aufrollt – bis sich seine Hinrichtung gegen Filmende wiederholt, nun allerdings mit dem Zusatz, dass Stauffenbergs Adjutant, der ebenfalls zum Tod verurteilte junge Oberleutnant Werner von Haeften, wie um seinen Vorgesetzten zu schützen in die Schusslinie springt und vorzeitig mit ihm stirbt. (Es wird kolportiert, auch Harnacks *Der 20. Juli* beginne mit einer Rückblende, in der das romantic couple des Films als überlebende Zeugen erzählt; dass jedenfalls bei der in den letzten Jahrzehnten zu TV-Ausstrahlungen eingesetzten Fassung des Films Material vom Beginn entfernt wurde, wird durch das Fehlen eines Vorspanns offenkundig.)

Diese Inszenierung von Dopplung und Variation der Exekution in *Stauffenberg* (manchmal auch mit dem Titelzusatz *Aufstand des Gewissens* versehen) lobt Filmhistoriker Günter Agde als »modernen Ausweg aus dem Dilemma« der »Unsicherheit der historischen Überlieferung«; diese werde »entschlossen und effektiv zu einem filmischen Bild verarbeitet«.⁹² Dieses eine Bild ist ein zweifaches, das auf den dramatischen Mehrwert des todesmutigen Sprungs in die Schusslinie nicht verzichten und zugleich sich nicht auf diese ungesicherte Version des Herganges festlegen will. Agdes Beobachtung einer Unsicherheit, die so selbst um den Preis der Bild-Spaltung inszenatorisch umarmt wird, lässt sich rezenten Begriffsbildungen zum Fernsehen beordnen: Da wäre John Ellis' Konzept von heutigem Fernsehen als Medium der »Durcharbeitung«, von »working through« und »worrying over«, als »safe area in which uncertainty can be entertained, and can be entertaining«⁹³; oder das Theorem von Francesco Casetti und Roger Odin zum Übergang vom »Paläo-Fernsehen«, mit seinen pädagogischen Kommunikationsvorgaben, zum »Neo-Fernsehen«, das nicht mehr auf staatsapparativ-zentralistische Sinnerzeugungsregeln rekurriert, sondern als Raum des Zusammenseins von allem möglichen »schlicht und einfach dazu [einlädt], mit dem Fernsehen zu *leben* und zu *beben*«. Der Nachteil von letzterem Ansatz ist seine implizite kulturpessimistische Verlustangst, die am Übergang vom apriori homogenisierenden Erzählen zum »Rhythmus der Bilder und Geräusche« bloß Leere und »Verschwinden jeglicher Kommunikation« festzumachen imstande ist.⁹⁴

Dem gegenüber muss die Frage nach der Geschichtspolitik-als-Ästhetik des Fernseh-Ereignisses (rund um) *Stauffenberg* davon ausgehen, dass in der heutigen televisuellen Bildlichkeit des 20. Juli nicht bloß etwas verschwindet; vielmehr kommt es, über jede Teleologie des Verfalls (und der »Entwicklung«) hinaus, zur Produktion von Neuem, zu neuen Sinnerschließungen und Bestimmungen von Politik in der Konstruktion von Geschichtsbildern. Konzeptuelle Einstiege bieten hier Ellis' Theorem vom Fernsehen als Kulturtechnik des (implizit pathologischen) *seeing things* und Cronenbergs Neues Fleisch. Der Zugang zum Fernseh-Event-Stauffenberg von 2004 erfolgt hier implizit erstens aus Ellis' Denkrichtung von Geschichtsmedialisierung als exploratives Umgehen mit Unsicherheitserfahrungen, als Nachträglichkeit von Narrativisierungen, als Prekarität und Modulation von

Perspektiven und Affektregistern, kurz: als Einübung in traumatische Sinn- und Gedächtnisbildung. Zweitens erfolgt der Zugang aus dem *Videodrome* heraus: Cronenbergs Held, der zum fleischlichen Videorecorder, zum Empfangs- und Aufzeichnungsdispositiv, mutiert ist, bietet ein Modell für die buchstäbliche Verkörperung des Widerstands im deutschen Fernsehen von 2004 – für ein Fleisch, in dessen modulierender, synästhetisch-bildlicher Sinnlichkeit⁹⁵ sich Medienkonsumkultur mit Wahrnehmungsprothetik verknüpft, ebenso wie Trauma mit Biopolitik und *seeing things* mit gesteigerter Rezeptivität. Der Graf Stauffenberg von 2004 fungiert als medienkultureller Demograph, Seismograph, als »Biograph«, in den sich Leben einschreibt (dazu später mehr). Auf dem Cover der DVD-Edition von Jo Baiers *Stauffenberg* prangt der Filmtitel als handschriftliche Signatur, und das DVD-Menü zeigt uns den Titelhelden als Briefeschreiber. Emblematisch erscheint er uns als Graph Stauffenberg.

GRAPH STAUFFENBERG:

DAS AUGE IN DER HISTORISCHEN HANDLUNG

Stauffenberg verfährt in traumatologischer Erzählweise, beginnt mit dem Ende und zeigt uns nachträglich dessen Vorgeschichte. Nicht zuletzt rekonfiguriert der Film auch seine filmhistorische Vorgeschichte, indem er nahelegt, seinen unmittelbaren Vorgänger unter den Juli-Filmen nachträglich anders zu perspektivieren: *The Plot to Kill Hitler* aus dem Jahr 1990, wie Jo Baiers ARD-Film ein Fernseh-drama, verdient einen zweiten retrospektiven Blick. In zwei Aspekten antizipiert *The Plot to Kill Hitler*, was 2004 ein sinnträchtiges Stauffenberg-Fernsehfilm-Bild abgibt.

Erstens zeigt er eine Figur, die in vorgängigen Filmen zum 20. Juli nicht vorkommt, nämlich Stauffenbergs Ehefrau (sowie die vier Kinder).⁹⁶ Die Szenen in *The Plot to Kill Hitler*, in denen Nina ihrer bangen Sorge wegen der Verschwörertätigkeit ihres Mannes Ausdruck gibt; der vergebliche Versuch des Grafen, vor seiner Verhaftung noch eine Telefonverbindung mit ihr zu bekommen; das Schlussbild des Films, das sie mit einem der Kinder auf dem Schoß sitzend zeigt, während aus dem Radio Hitler (auf Englisch neu gesprochen) vom gescheiterten Attentat berichtet, ein Bild, das eine Aufteilung zwischen

Familie und Obsorge im Sichtbaren und Staat und Rücksichtslosigkeit im Hörbaren inszeniert; schließlich eine nächtliche Sexszene zwischen Graf und Gräfin im Bett – diese Szenen könnten sich so auch im 14 Jahre späteren *Stauffenberg* finden. Zweitens beginnt *The Plot to Kill Hitler* wie Baiers ARD-Film, mit dem Ende der Geschichte, zeigt als erstes (und wiederholt gegen Filmende) die Erstürmung des Bendlerblocks durch Hitler-treue Truppen; und vor allem fällt in diesem initialen Showdown ein Satz, Stauffenbergs erster in *The Plot to Kill Hitler*, der in diesem Film seinen skurrilen Pointen und seinem Faible für Kostümierungen zugehört, der aber für den Stauffenberg von 2004 programmatischen Wert hat: Als einer der Erstürmer des Gebäudes dem Grafen zuruft »Hands up!«, antwortet der: »I have no hands!«.

Darum geht es: Stauffenberg hat keine Hände. Das stimmt faktisch nur in dem sophistischen Sinn, dass, wer nur eine Hand hat, eben keine »Hände« hat; aber für Jo Baiers *Stauffenberg* kann dies als negative Chiffre stehen für jene Interpretation, Sinn stiftende Auswahl, die seine Inszenierung an den Spezifika im physischen Erscheinungsbild des Attentäters, an der Phänomenalität-als-Medialität seines defekten Körpers, vornimmt. Gemeint sind seine fehlende Hand und das durch eine Augenklappe verdeckte Fehlen eines Auges – von denen sich *Stauffenberg* nur für letzteres interessiert. Im Gegensatz zu Pabsts *Es geschah am 20. Juli*, dem 1955 auch das erleuchtende Wissen eine Frage der Hand (und der Ehre) war und der sich als Film zur »Hand im historischen Augenblick« präsentierte, ist *Stauffenberg* ein Film zum »Auge in der historischen Handlung«, zum »Auge in Aktion«. Da nun aber das Auge als Organ der Sinnlichkeit agiert, gerade indem es nicht agiert, sondern empfängt und wahrnimmt (in einer bei aller Einmischung von schauender Aktivität doch irreduziblen Passivität), müsste man es so formulieren: *Stauffenberg* ist ein Film über Sehen-als-Empfinden von Geschichte; und die wird hier emphatisch nicht als entscheidungsverdichtende Tat-Zeit, sondern als Lebens-Zeit begriffen.

»Wer sieht das so wie Stauffenberg?« hat Jan Delay gefragt. (Noch einmal der Wortlaut im in der Einleitung dieses Buchs durchgehörten Jan Delay-Song »www.hitler.de«: »Und nun frag ich diesen mitlaufenden Haufen: ›Wer / Sieht das auch eher so wie General von Stauffenberg?‹«) *Stauffenberg* zeigt uns, wer so sieht wie Stauffenberg, zeigt uns, wie Stauffenberg sieht. Den Sinnsprüchen mit dem in

Stauffenbergs Hand gegebenen Volk aus *Es geschah am 20. Juli* entsprechen hier Wendungen wie »Mit offenen Augen sehe ich unser Vaterland in den Abgrund stürzen« und »Unter den Blinden ist der Einäugige König« in einem Brief Stauffenbergs an Nina bzw. einem Gespräch mit ihr an seinem Krankenbett. Sein Aufwachen aus der Narkose ist mit lakonischem Humor inszeniert: Einem Arzt, der in einem Point-of-view-Shot auf ihn herunterblickt und fragt »Was sehen Sie?« antwortet der nun Einäugige trocken: »Einen Arzt.« Stauffenbergs Alltag mit Augenprothese und Augenklappe darüber wird anekdotisiert, wenn etwa seine jüngste Tochter beim Gutenachtkuss dem Papa unter die Augenklappe schauen will, was dieser scherzhaft für »nächstes Mal« in Aussicht stellt. Bald darauf sehen wir ihn am Morgen des 20. Juli beim Versuch, sich vor der Abreise zum Attentat vor dem Badezimmerspiegel einhändig ein Glasauge einzusetzen, das ihm jedoch ins Waschbecken fällt und im Abfluss verschwindet. Die Szene verknüpft den Horror – die im massencinephilen Bildgedächtniskanon naheliegende Assoziation etwa mit dem Badezimmerabfluss-Auge-Konnex in *Psycho* (1960) oder der Augenhöhle des *Terminator* (1984) – mit ostentativer Vorführung gelebter Alltäglichkeit: Jovial fragt Stauffenbergs schwäbischer Chauffeur seinen Chef: »Ah, i seh scho', isch wieder mal eins z'Bruch gange, gell?«.

Stauffenberg sieht. Er blickt – insbesondere in einer über den Film verteilten Serie von Blicken auf Hitler bzw. in dessen Augen. Es sind dies: die erste Szene in der chronologischen Handlungsfolge, in der der junge Graf und seine Verlobte Nina 1933 in der Berliner Oper heimlich tuschelnd auf den Reichskanzler in der gegenüberliegenden Ehrenloge schauen und begeistert den Ausdruck seiner Augen kommentieren; eines von Stauffenbergs gestaffelten Erweckungserlebnissen (dazu später mehr), als bei einem feindlichen Fliegerangriff in Tunesien (einem anderen als dem, der ihn später Hand und Auge kostet) ein junger Kamerad in seinen Armen stirbt, was er in trauriger Verzweiflung dem vor ihm am Boden liegenden Hitlerporträt anlastet: »Schau dir das an!« schreit er das Foto an und schleudert es von sich. Im Lazarett meint er später mit Blick (und, wie zuvor schon, Point-of-View-Shot) auf ein Hitlerbild an der Wand zu Nina: »Ich muss was unternehmen gegen diesen Mann!« (In späteren Szenen im Berliner Bendlerblock schaut Stauffenberg noch zweimal kurz auf ein Hitlerbild.) Im »Führerhauptquartier« sehen wir seinen Blick auf Hitlers

Mütze und Umhang im Vorzimmer der Lagebesprechungsbaracke. (Es ist der Umhang, den er nach der Bombenexplosion über einen Toten auf einer Bahre gebreitet sehen wird; ein solches Kleidungsstück trägt Hitler in den im Geschichtsfernsehen oft gezeigten Wochenschaubildern, in denen er unmittelbar nach dem Attentat demonstrativ den »Duce« vom Bahnhof abholt.) Gleich darauf erfolgt ein in früheren deutschen Filmen zum 20. Juli stets gemiedener Blickwechsel zwischen Stauffenberg und Hitler, der den Grafen mit blau leuchtenden Augen fixiert. Dann beugt Hitler sich wieder über seine Landkarte, die er mit einer Lupe in Augenschein nimmt.

Im ARD-Spielfilm von 2004 geht die Sache mit dem Attentat ins Auge. Stauffenberg und seine Mitverschwörer sind keine Tat-Menschen, keine Männer des Plans und Kalküls. Sie sind auch bei ihren Sprech-Akten, ihren Rede-Handlungen, oft nicht prononciert, sondern sprechen, verglichen mit ihren Vorgängern im Kino und Fernsehen, mit müden Stimmen. Was sie »authentisch« macht, ist ihr Status als Menschen der Wahrnehmung: Sie sehen mehr und anders als die anderen. Dieses Mehr-Sehen allerdings beruht – insbesondere im Unterschied zum Mehr-Wissen in Pabsts Juli-Film von 1955 – nicht auf Erleuchtung, auch nicht auf perzeptiver Präzision. Ihr Mehr-Sehen ist Leiden, ein Problem, an dem sie laborieren. Das fehlende Auge, das Stauffenberg zum einäugigen König unter Blinden macht, steht emblematisch dafür. Die Verschwörer von 2004 sind Menschen des Affekts, gebeutelt von sinnlichen Empfindungen; »pathetisch« sind sie nicht im Sinn von feierlichem Überschwang, sondern kraft ihrer leidenden, »seismographischen« Sensitivität.

Aus der Bedeutung einer affizierten und in diesem Wege »somatisierten«, synästhetisch »berührten« audiovisuellen Wahrnehmung erklärt sich die Art, wie hier die Inszenierung mit dem Horrorkino, zumal Body Horror, kokettiert: Das sind die erwähnten, etwas Splatterfilm-haften Anblicke wie das Einsetzen des Glasauges oder der Selbstmord auf Raten des Generaloberst Beck. An letzterem wird auch deutlich, dass Baiers Inszenierung beim Erzählen von Geschichte gerade nicht auf zielgerichteten narrativen Funktionsablauf, sondern auf dessen Störung setzt: Das grässlich anzusehende und anzuhörende Schauspiel von Becks Verröcheln nach Mehrfachkopfschuss trifft ein Fernsehpublikum als kleiner Schock genau dort, wo eigentlich alles allzu bekannt ist und die Dinge ihren historisch unvermeidlichen Lauf bis

zur Wiederholung der Exekutionsszene im Hof nehmen. Inszenatorisches Aufreißen einer Lücke zwischen Bild und narrativer Einbindung: Das zeigt sich auch anhand der Szene vor der Lagebaracke unmittelbar nach Explosion der Bombe; auch hier horrorfilmhaftes Grauen und *gore* mit blutüberströmten Verletzten und abgerissenen Gliedmaßen (den Aufwand beim Einsatz von Maske und von versehrten Statisten betont das Making Of) – und ein im Auto vorbei fahrender Stauffenberg, der mit halb entsetzter, halb besorgter Miene zu erkennen versucht, ob Hitler unter den Toten ist. An die Stelle der Rede von einigen getöteten »Unschuldigen« im Tausch für zahllose Gerettete in den Juli-Filme von 1955 (tatsächlich forderte die Bombe vier Todesopfer) oder der Legitimationsetüden pro und contra Tyrannenmord in *Porträt eines Attentäters* tritt in Baiers Film ein Prozess, den Protagonist und Publikum zusammen im Register affizierter Sinneswahrnehmung durchlaufen: der Versuch, erstens das mit unansehnlichen Körpern überladene Bild zu »lesen«, zweitens ihm Bedeutung für den Fortgang der Ereignisse zuzuweisen und drittens dem Anblick des Grauens die ultimative Sinnstiftung abzugewinnen, dass Hitler unter den Toten ist.

Erschütternde Wahrnehmungen sind auch Stauffenbergs »Erweckungserlebnisse« auf seinem Weg vom Karriereoffizier, den 1933 Hitlers Liebe zum Militär begeistert, zum Widerstandskämpfer. Da ist seine schon erwähnte, in Tunesien an ein Hitlerbild gerichtete Anklage »Schau dir das an!«: Als Ausdruck politischer Einsicht verstanden, wäre es weitgehend sinnlos, Hitler den Tod eines Kameraden durch einen englischen Tieffliegerangriff vorzuwerfen. Sinn macht diese Anklage nur als Vorwurf von einem, der sieht und durch sein Sehen gerührt wird, an einen, der nicht sieht und ungerührt bleibt. Der Afrika-Episode gehen zwei Szenen an der »Ostfront« voraus. In der ersten gewinnt Oberst von Tresckow Stauffenberg als Mitverschwörer, indem er ein weißrussisches Mädchen als Medium einsetzt: Ihr zitternder Körper, ihr verzerrtes Gesicht, ihre tränenerstickte Flüsterstimme authentisieren ihre an Stauffenberg gerichtete Erzählung von deutschen Massakern an der jüdischen Bevölkerung; bezeichnenderweise spielt der Stauffenberg-Darsteller hier die Empfindung von Erschütterung so weit aus, dass seine Tränensäcke vor Rührung zittern. In einer weiteren Szene wird der Graf Zeuge, wie der spätere Mitverschwörer General Fellgiebel betrunken auf dem Boden einer

Toilette liegt, sich lautstark übergibt und keuchend lamentiert: »Dieses Schwein von Hitler: Da lässt der Hunderttausende einfach verrecken in diesem verfluchten Stalingrad!« In allen drei Fällen – an Verwundungen sterbender Kamerad in Afrika, traumatisierte Massakerzeugin, kotzender Offizier im Vollrausch – ist es der bestürzende Anblick eines beschädigten, leidenden oder erschütterten Körpers, der Stauffenbergs Gesinnungswandel bewirkt.

Der Wandlungsprozess von Stauffenberg im gleichnamigen ARD-Film verläuft seinerseits als »verkörperter«, in Verfallenheit an den unhintergehbaren Leib als Medium des In-der-Welt-Seins. Die Konsens- und Eventtauglichkeit des Attentäters als medienkulturelle Heldenfiguration beruht darauf, dass Stauffenberg »ganz Körper« ist – im doppelten Sinn: Er ist ganz an seinen Körper preisgegeben, ohne dass Vernunft oder politische Haltung dieses Körper-Sein reduzieren könnten. Und er ist ausgeliefert an eine Sinnlichkeit der Wahrnehmung, die im emphatischen Sinn »ganzkörperlich« ist: Sein Sehen ist weder Öffnung zum Licht noch erkennender Blick, sondern synästhetisches Berührt-Werden. Heroisch ist der Attentäter nicht als Täter, sondern, im Sinn einer zweifachen Entgegensetzung zur Subjektivität der Tat, als Zuschauer und als Opfer, bzw. in einer Subjektivität, die diese Positionen ineinander auflöst. Den geschichtspolitischen Kontext dafür bildet der Revisionismus im *popular history*-Diskurs in Deutschland seit den späten 1990ern: eine Universalisierung des Opferstatus, die auf Relativierung deutscher Tätergeschichte durch Appropriierung der jüdischen Opfererfahrung hinaus läuft.⁹⁷ (Im Fall Österreichs wäre hier von der Gründungsfunktion des nationalen Selbstentschuldungsmythos vom kleinen Land als erstem Opfer Hitlers zu sprechen.) Diese Verflüssigung und Übertragbarmachung der Opfer-Kategorie zeigt sich in *Stauffenberg* im Bild des Titelhelden als leidender Zuschauer: Heroisch ist Stauffenbergs Umgang mit dem »Opferstatus«, mit der Passivität und Rezeptivität seiner Sinnlichkeit; der Stauffenberg von 2004 ist einer, der »zulässt«, etwas »an sich ran lässt«, bis zu dem Punkt, an dem er durch seine intensivierte Sinnlichkeit zum Leidensträger gegenüber der Geschichtserfahrung wird.

Der Attentäter ist Zuschauer, der seine Zeugenschaft kaum mehr ertragen kann: So wurde es auch in *Kulturzeit* (3sat, 25. Februar 2004) anlässlich der Erstaussstrahlung von *Stauffenberg* gesehen; die Rede war von einem »Mann, der das Dritte Reich nicht mehr mit

ansehen wollte.« Dies stellt Stauffenberg in Inversionsbeziehung zu jenem Massenpublikum, jener Massenrezeptionshaltung, die das spielfilmförmige TV-Event *Stauffenberg* anpeilt: zu Millionen von Zuschauern, die das Dritte Reich immer wieder mit ansehen wollen bzw. die vom Hitler-fixierten öffentlich-rechtlichen Geschichtsfernsehen seit den späten 1990er Jahren in ebendieses Sehen eingeübt werden. Was jene Zuschauer, die von Hitler nicht genug kriegen können, mit dem Zuschauer Stauffenberg verbindet, der von Hitler genug hat, ist das krisenhafte Moment im Zuschauen: Heutiges Geschichtsfernsehen, auch »dokumentarisches«, in seiner rhetorischen und affektästhetischen Nähe zum Kino übersetzt das Nicht-länger-zusehen-Können in Empfindungen des Geschockt- und Gerührt-Werdens bis zum Punkt des Nicht-hinschauen-Könnens, wie sie im Horrorfilm der normalisierte Ausnahmefall des Wahrnehmungsrituals sind.

BLEIB AM LEBEN! FAMILIENVATER VS. FANATIKER

Stauffenberg zeigt uns Widerstand als Sache des Affekts. Dieser Begriff kommt hier ganz anders zum Tragen als 1955 in Pabsts von der Logik des (Deleuze'schen) Affektbildes geprägtem *Es geschah am 20. Juli*. Bei Pabst ist das Affektbild Suspendierung seinsvergessener Handlungsgewohnheiten in einer erleuchteten Wendung zum Unbedingten. In Jo Baiers Fernsehfilm dagegen meint der Affekt einen ganzkörperlich sensibilisierten Blick, ein Gespür, zumal für das Bedingende und Bedingte eines bloß Seienden, emphatisch verstanden als Leben: Erleuchtung zählt dabei wenig; das Gewohnheitsmäßig-Vertraute hingegen wird als zum Leben gehörig affirmiert.

Versuchsweise könnten wir hier das Konzept Trauma in Anschlag bringen. Die Chiffre würde in etwa darauf verweisen, dass *Stauffenberg* einer medienkulturellen Formation zugehört, die ihr Sinnangebot im Beschwören einer Verlust- und Ernüchterungserfahrung nobilitiert. Von dieser Bilderlandschaft aus zeigt sich der »Vorgänger-Juli-Film« *The Plot to Kill Hitler* im Rückblick umso mehr als Karnevalisierung der Kostümierung von Geschichte; gegenüber solchen Phänomenen des Kostümhaft-Insubstanziellen würde, um im Duktus dieses Traumakonzepts zu bleiben, gerade die ostentative Begrenzung von »Machbarkeit« und Formbarkeit ein authentisches Bild von



Sebastian Koch (und Hardy Krüger jr.) in *Stauffenberg* (2004)

Geschichte und deren Erleben gewährleisten. Ein demutsethisches Verhältnis zum Bedingenden, zum Unhintergehbaren, von Wirklichkeit als Grenzerlebnis.

Als Garant von Erfahrung und deren Intensität fungiert demnach eine traumatische Dimension der Geschichterschließung, die im »Postheroischen« der Widerstandsfigurationen in *Stauffenberg* zutage tritt. Dem Film von 2004 ist als Absicht zu unterstellen, was zeitgenössische Rezensionen der beiden Juli-Filme von 1955 noch als unbeabsichtigte Selbstdurchkreuzung von deren Widerstandsmonumentalisierung kritisierten⁹⁸: dass nämlich die Verschwörer tendenziell als aktionsunfähig erscheinen. Sie erscheinen in *Stauffenberg* als Verkörperungen einer wesentlichen (nicht bloß »pannenhaften«) Ohnmacht und entblößten Sensibilität – nicht *action heroes*, sondern *reaction heroes* (Thomas Elsaesser). Es ist bezeichnend, dass Baier den Stumpf, den Stauffenberg anstelle der Hand wie auch einer zur »Tat« gedachten Greifprothese hat, deutlich ins Bild rückt (in den Filmen von 1955 trug er eine Greifhand in schwarzem Leder); dass die Sequenz vor dem Ablegen der Bombe unter Hitlers Kartentisch nicht den Suspense, sondern Stauffenbergs Nervosität betont; und dass er und die Mitverschwörer im »Führerhauptquartier« erschrocken zusammenzucken (und sich nicht etwa freuen), als sie den entfernten Knall der Explosion hören, die sie ja selbst ausgelöst haben. Und vor allem: Stauffenbergs Entschlossenheit, die in Harnacks Juli-Film von

1955 Diskussionsergebnis und im Film von Pabst Erleuchtung war, ist bei Baier Resultat einer Bekehrung, die sich traumatisch vollzieht: als Verwundung, Erschüttert-Werden durch Wahrnehmungen.

Jedoch: Mit der emphatischen Rede von einer »Ästhetik des Traumas« würden wir wohl nur nachvollziehen, inwiefern Baiers *Stauffenberg* sich als befriedigende Antwort präsentiert, anstatt die Fragen und Probleme zu konturieren, (vor) die der Film sich und uns stellt, indem er antwortet.⁹⁹ Und: In der Rede vom Trauma ist allzu sehr schon die kulturalistische Ausblendung des mit diesem Begriff geleisteten politischen Investments angelegt¹⁰⁰, ist ein zu großes Quantum Trost und Heilung, zuviel Ahistorisches an angerufener Unausprechlichkeit und fundierender Wunde mit artikuliert, als dass sich diese untätigen Attentäter einfach so als »traumatisierte Heden« abtun ließen. Besser ist es, von Biopolitik zu sprechen und dabei die Biologisierung von Politik und die polizeiliche Formung von Leben *als* Politik zu verstehen.

Der Reihe nach: Als Affektmensch ist der Attentäter ganz Körper; insofern ist er kein Bürger als Citoyen; seine Subjektivität gehört weder der Tat noch dem Staat. Er entspricht eher dem Bild des Bürgers als Bourgeois, ganz der Privatheit seines Leibes und seiner Familie verhaftet. Deutlich wird dies im Zeichen einer Frage nach dem Opfer. Was definiert, was »begrenzt«, Stauffenbergs Opfer?, lautet die Frage, zumal vor dem Hintergrund der Notwendigkeit, kategorial zu unterscheiden zwischen dem Bombenleger des 20. Juli und heutigen Sprengstoff-, zumal Selbstmord-Attentätern. Stauffenbergs Opfer darf kein totales sein, muss in sich selbst, in seiner Definition als Akt die Dynamik des Tötens in die Schranken weisen. Dies wird schon dadurch bezeichnet, dass der Graf sich selbst nicht opfert. Gerade diese Begrenzung des Opfers durch Verzicht auf Opferung des eigenen Lebens (die übrigens zum faktischen Scheitern des Attentats beigetragen hat) wurde in den Juli-Filmen von 1955 damit begründet, dass Stauffenberg für den Ablauf des Umsturzes zu wichtig sei als dass er sich opfern dürfte: Das Opfer war damals definiert durch ein quasipolitisches Projekt – in Harnacks *Der 20. Juli* durch ein parapolitisch-republikanisches; in Pabsts *Es geschah am 20. Juli* durch Metapolitik der Erleuchtung, die übers Phänomenale der Marionettenwelt hinausgeht, hin zum Licht einer platonischen Archipolitik als unendlich ferne göttlich-wohlgefügte Ordnung.¹⁰¹

In *Stauffenberg* hingegen ist es die Ehefrau des Grafen, die ihm die Verpflichtung auferlegt, sich nicht zu opfern. Sie nimmt ihm sogar – als Gegenbild zum Wehrmachtseid mit seiner Verpflichtung, für Hitler zu sterben (und zu morden) – das Versprechen ab, am Leben zu bleiben. Nina stellt das lebensgefährliche politische Handeln des Ehemannes in Frage, und der hat Mühe sich zu rechtfertigen. Vergleichbares gab es schon 1990 in *The Plot to Kill Hitler*, der Nina von Stauffenberg einführte, als Trägerin eines Anspruchs, der damals anders formuliert war: »What will it do to you?« fragt die Gräfin den Graf; der erwidert, er sei Soldat, »Germany must come first«, und »Killing Hitler is not an act of passion. Killing Hitler is an act of reason.« Bezugnahmen auf Vernunftgrundlagen des Attentats gibt es in *The Plot to Kill Hitler* oft – auffallend oft wenn man die erörterten Kostümexzesse des Films bedenkt. Ganz anders ist es in *Stauffenberg*, in zwei Monologszenen, die dem Ethos des zu begrenzenden Opfers gelten.

Erster Monolog, im Bamberger Hause Stauffenberg Ende Juni 1944; den Kindern im Nachthemd hat der Vater bereits zärtlich Gute Nacht gesagt. Am Esstisch macht die Gräfin ihrem Mann Vorwürfe, inszeniert in Schuss-Gegenschuss: »Kannst du dir vorstellen, dass wir dich nicht verlieren wollen? Du bist mein Mann! Du bist mit mir verheiratet, nicht mit dem Reich!« – Darauf Stauffenberg: »Aber es geht doch auch um uns.« – Nina weiter: »Um uns geht's schon lange nicht mehr. Es geht um Pflicht und Ehre und um Moral, ich kann's nicht mehr hören. Du hast dich so verändert, Claus. Ich seh dich an, und ich denk mir: Das ist nicht mehr mein Mann. Der ist genau so fanatisch wie die da draußen. Die einen sind fanatisch vor Hass und die anderen in ihrem Sendungsbewusstsein – wo ist da der Unterschied? Ich war immer so stolz darauf, dass du anders bist. Das ist jetzt vorbei. Du bist wie sie.« – Stauffenberg ergreift Ninas Hand: »Was wir hier tun, Nina, tun wir für Deutschland.« – Darauf Ninas Forderung: »Tu du eins für mich, Claus, nur für mich: Bleib du am Leben.« – »Das werd ich.« – Nina insistiert: »Versprich's mir: Hier in die Hand.«

Zweiter Monolog: Gegen Filmende, als der Umsturz gescheitert ist und dem Attentäter nur noch Minuten bis zur Festnahme bleiben, blickt er – nachdem er bis zuletzt keine Telefonverbindung zu seiner Frau bekommen hat – auf das Foto seiner Familie auf seinem Schreib-

tisch und sinniert sprechend zu melancholischer Musik: »Elf Jahre sind wir jetzt verheiratet. Genau so lange wie ›er‹ an der Macht ist. Nicht viel für eine Ehe. Vier Kinder hab ich gezeugt; das fünfte ist unterwegs. Und er? Er hat fast ganz Europa zugrunde gerichtet in dieser Zeit. So sieht unsere Bilanz aus. Soll er am Ende Recht behalten? Das kann Gott doch nicht zulassen!«

Zwei Monologe: ein Beinahe-Monolog der Frau, Sprecherin des familialen Wir, an ihren Mann und eine Ansprache Stauffenbergs an das Bild der Familie – jeweils mit Hitler bzw. dem Nationalsozialismus als drittem Element, das impliziert ist durch Ninas Verweis auf die Fanatiker da draußen bzw. durch bildlich-erzählerische Anknüpfung an das Leitmotiv von Stauffenbergs Anrufung eines Hitler-Bildes. Dem in die Hand der Ehefrau abgelegten »Lebens-Eid« gehen zwei andere Szenen voraus, in denen Akt und Symbolik des Ehebundes jeweils mit Vergabe der Hand und Hitler als Bezugshorizont von Definitionsmacht assoziiert sind: Der Heiratsantrag, den Stauffenberg in der Oper, fast unter den Augen des neuen Reichskanzlers in der Loge gegenüber, Nina zuflüstert, und, nach seinem Erwachen als Kriegskrüppel im Münchner Lazarett, seine erste Begegnung mit Nina, die ihm weinend beibringt, dass er nicht nur eine Hand weniger hat, sondern dass diese samt Ehering schon in Tunis weggeworfen worden sei, worauf Stauffenberg auf das Hitlerbild an der Wand schaut und seinen Entschluss, etwas gegen diesen Mann zu tun, ausspricht. Hitler in der Loge, Hitler an der Wand, Hitler als Implikat von Ninas Esstisch-Monolog: An die Stelle des Hitler-»Bildes« tritt schließlich, in Stauffenbergs Schreibtisch-Monolog, das Bild der Familie.

Im Grunde ist mit dieser Übersetzung, von selbsterklärenden Reden im Zeichen Hitlers zur selbsterklärenden Rede im Zeichen der Familie, alles gesagt. Stauffenbergs Anrufung seiner vier bis fünf Kinder fungiert als Behebung eines Notstandes, den seine Frau unter dem Aspekt einer Nicht-Unterscheidbarkeit deklariert hat. In der Perspektive von 2004 auf den 20. Juli ist der Fanatismus des Attentäters nicht mehr zu unterscheiden vom Fanatismus der Nazis; Hass und Sendungsbewusstsein, das macht, so Nina, keinen Unterschied. Zum Vergleich: Auch in *The Plot to Kill Hitler* wurde, wie im vorigen Kapitel erwähnt, zu Beginn der Notstand einer Nicht-Unterscheidbarkeit deklariert: Der Ausruf »They look like us!« galt dem Umstand, dass Widerständler und Hitler-Loyale dieselbe Uniform tragen; diesem Pro-

blem (zumal auch des Bildes und seiner Rezeption) versuchte die Inszenierung abzuwenden durch gestalterische Flucht nach vorne, Flucht in die Universalisierung des Kostüms als Markierung von Positionen im Kräftespiel. Zugespitzt heißt das: Wenn das Feld der Politik keinen Unterschied mehr festzumachen erlaubt, kommt es 1990 in *The Plot to Kill Hitler* zu jenem Ausweichen ins Feld der Kostümierung und Travestie, das in den 1990er Jahren ein Hauptschauplatz kulturalisierter, post-politischer Identitätsperformance war.

Ähnlich nun das Ausgangsproblem 2004 in *Stauffenberg*: Im Blick auf nationale Geschichte, zumal auf Nationalsozialismus und Widerstand, lässt sich kein wesentlicher Unterschied zwischen Fanatismen festmachen – weder einzeichnen noch erkennen –, solange die Geschichterschließung im Register der Politik verbleibt: Politik grob gefasst als Engagement in einem Gemeinwesen, auf dessen Ordnung hin, was Ninas Monolog als Pflicht, Ehre, Moral, Sendungsbewusstsein anspricht. Die Politik, so legt das Ethos von *Stauffenberg* nahe, macht keinen Sinn, weil sie keinen Unterschied mehr macht. Solch programmatische Verwerfung des Politischen formulierte im selben Jahr wie *Stauffenberg* das Geschichterschließungsprojekt bzw. intermediale Kino-Event namens *Der Untergang*, gemäß der von Produzent/Drehbuchautor Bernd Eichinger propagierten These, es gehe nicht um NS-Vergangenheit, sondern um das Universelle von Fanatismus. Auf dasselbe läuft das postpolitische Ethos in *Stauffenberg* hinaus: Der als zu behebender konstruierte Notstand, die abzuwendende Gefahr ist, dass der Widerstandskämpfer »genau so fanatisch wie die da draußen« ist; in einem Topf mit dem Nationalsozialismus wird jegliche Politik als Übel verworfen.¹⁰²

Wenn der Fanatismus bei Nazis und Widerständlern derselbe ist, was macht dann den Unterschied? Einen Kandidaten auf den Titel dessen, was unterscheidet, bringt Nina von Stauffenberg kurz ins Spiel: mit ihrer Rede als Frau, die ihren Mann nicht wiedererkennt, weil er sich so verändert hat, und die nicht mehr stolz auf ihn sein kann, weil er nicht mehr anders ist als, sondern so ist wie »sie«. Damit impliziert sie ein identitätspolitisches, vielmehr: identitätsethisches, Verständnis des so sehr benötigten Unterschieds. Äußert sich in der Sorge, der Ehemann könne sich verändert und »angepasst« haben, eine Art Konformismuskritik? Sind wir nun etwa nahe beim Verständnis des Nationalsozialismus als Herrschaft von Routine und Fern-

steuerung, wie es Pabst in *Es geschah am 20. Juli* inszeniert hat? Dass der Stauffenberg von 2004 seinen Monolog vor dem Familienfoto mit der Anrufung Gottes beendet, auch davon könnte man sich an Pabsts Ethos der zum göttlichen Wissenweisenden Hand erinnern fühlen. Doch das wäre eine falsche Spur, denn: Pabsts Hand wies vom als konformierende Materialität und Prothesen-Ding verstandenen Körper weg, hin zum Licht unbedingten Bewusstseins; es ging da um die Ehre. In *Stauffenberg* hingegen geht es um die Ehe, wobei allerdings die gräfliche Hand und der Ehering, Formsache symbolischer Sanktionierung durch Staat und Kirche, weggeschmissen wurden. Was von der Ehe bleibt, ist zum einen die Attraktivität des Mannes als einer, der anders ist (bzw. war). Die Sorge der Frau gilt nicht dem Konformismus, oder vielmehr: Sie gilt dem Notstand des Genauso-Seins wie alle im Sinn einer Aufmerksamkeit auf das Identitätskapital der Distinktion, eines kontrollgesellschaftlich wachsamen Blicks für den kostbaren Schatz der Authentizität, gefasst als Anders-Sein, Marginal-Sein. Zum anderen bleibt Familie: Das Ethos von *Stauffenberg* geht zum Leib hin, zum Bourgeois-Körper – in Abwendung vom Staat als Bezugsfeld einer Citoyen-Verfasstheit des Bürgers – und zur Familie als dessen Expansion. Wo Prothese war, muss Familie werden; brachte einst das Licht Wissen, so birgt nun der Leib Wahrheit.

Es ist als programmatisch zu verstehen, dass der Titel des Juli-Spielfilms von 2004 nicht den Tag als Deadline nach einem Zeitraum der Front-Verschiebungen nennt wie im Fall von *Der 20. Juli*, auch nicht den Tag als Augenblick einer Entscheidungshandlung wie im Fall von *Es geschah am 20. Juli*, sondern nur den Familien-Namen Stauffenberg. Stauffenbergs Zeit ist Leben, nicht Augenblick; sein Augenblick ist Affekt als Empfindung, nicht Kairos der Tat. Den Unterschied zwischen fanatischen Nazis und fanatischen Attentätern macht hier die Bindung des Attentäters an seine Familie, und diese Bindung ist nicht staatlich-formal, sondern emphatisch gelebt, empfunden und biologistisch verkörpert: Familie erscheint als Lebenszeitraum, Hort der Traditionsbewahrung durch Fortpflanzung, deren Produktivität (vier »gezeugte« Kinder) Stauffenbergs »Bilanz« dem Vernichtungswerk Hitlers entgegenstellt. Den elfjährigen Lebenszeitraum der kinderreichen Ehe (der 1933 mit dem Heiratsantrag im Angesicht des neuen Reichskanzlers zu Wagner-Klängen begann) stellt die Bilanz in Direktvergleich mit dem Zeitraum der NS-Herrschaft,

deren paneuropäisches Zugrunderichten Teil der Pflege deutschvölkischen Lebens und Reichtums ist.

Während der Fanatismus der Nazis das Ende der Leben bedeutet, gilt hier die Familie als das, was den Fanatismus von Pflicht, Ehre, Moral und Sendungsbewusstsein in die Schranken weist, das Opfer begrenzt und dafür sorgt, dass es Gedächtnis, hier gefasst als Überlieferung der Namen an die Nachwelt, gibt. Dieser Geschichtserschließungsperspektive kommt ein spezifischer Sinn-Mehrwert zu im öffentlichen Diskurs eines Landes, dessen soziale Selbstwahrnehmung heute so sehr von biopolitischen Ängsten vor Überalterung, Kinderlosigkeit und dem schieren Aussterben der Deutschen geprägt ist; um nicht von Österreich zu sprechen, wo parlamentarische Rechtsparteien Ressentiments gegenüber »Einwanderungs-Tsunamis« und »Überfremdung« offen propagieren.

Auch in dieser Hinsicht appropriiert die Geschichtsästhetik dieses deutschen Historienfilms den Holocaust als Vor-Bild: Nationalsozialismus heißt Ausrottung, Widerstand heißt nicht zuletzt Fortpflanzung. *Stauffenberg* geht nicht so weit wie *Der Untergang*, jenes revisionistische Großprojekt, das Magda Goebbels' Giftmord an sechs ihrer Kinder als NS-Zentralverbrechen schlechthin zu sehen anbietet, die entsprechenden Szenen in forciertem Anklang an mediale Holocaust-Ikonografien und -Soundscapes gestaltet und in den Bonus-Interviews auf der Premium-DVD Corinna Harfouch als Darstellerin der Frau Goebbels verkünden lässt, deren Kindermord sei »der extremste Ausdruck« von Nationalsozialismus, weil hier der »Arterhaltungsinstinkt ausgehebelt« sei.¹⁰³ Dass die Schauspielerin gegenüber einer Politik, die die Erhaltung deutscher Art in Form millionenfachen Mordes an »Nicht-Deutschen« betrieben hat, diesen Vorwurf erhebt, ist perfid. (»Deutsch« inkludiert hier den Beitrag von Österreichern zum NS-System.) Doch es ist schlüssig im Rahmen einer Geschichtspolitik, die die Juden als exemplarische Opfer der NS-Politik zum Verschwinden bringt, indem sie deren Erfahrung in einem majoritären Geschichtsbild emuliert. Der Stauffenberg von 2004 ist Opfer wie alle Deutschen, als leidender Zeuge; und als wäre »sein Volk« von Ausrottung bedroht, leistet er Widerstand als leidenschaftlicher Zeuger.

Wir haben es hier mit der Verflechtung von Biopolitik und Gedächtnisethik im Medium des empfindungsvollen Körpers zu tun. Michael Geyer zufolge ist der Holocaust insofern Geschichtsbruch, als

er es verunmöglicht, sich weiter auf die Unsterblichkeit der Menschheit im Modus von Volk und Nation zu berufen: »For the murder of the Jews has quite categorically and consciously set the annihilation of a people against the experience of survival. [...] It is therefore not the immortality of the nation that can stand as the focus of a history at the end of the twentieth century, but only the insight into its principle destructibility.«¹⁰⁴ Diese Einsicht findet sich in *Stauffenberg* übertragen auf die Nation der Deutschen (inklusive Österreicher), der die Mörder vorwiegend entstammten: Dass etwas bleibt und überlebt, verdankt sich nicht der Nation als Staatsvolk; wenn Stauffenberg 2004 »Es lebe unser heiliges Deutschland!« ruft, liegt der Akzent darauf, dass es, dass etwas, lebe – darauf dass »Something has survived!«, wie jene Universal-tagline des Spielbergschen Kino-Gedächtnisprojekts lautet, die aus der PR zu *Lost World: Jurassic Park* (1997) stammt. Zwischen dem hier mit Geyer angesprochenen Geschichtsbruch des Holocaust und dem Ethos des Zeugen(s) in *Stauffenberg* liegen, als Vermittlung, die prominenten Spielberg-Blockbuster *Schindler's List* (1993) und *Saving Private Ryan* (1998), die in eigentümlicher Verflochtenheit jeweils mit der Affirmation schierer Fortpflanzung als Fluchtlinie aus einer traumatischen Moderne enden. Das ist sehr verkürzt gesagt¹⁰⁵ und soll hier nur andeuten, in welcher geschichtspolitischen und -ästhetischen Bilderlandschaft sich Biopolitik und »Traumatismus« von *Stauffenberg* situieren.

Was tritt an die Stelle der Nation als Überlebensgarantie? Bei Spielberg ist es das Leben, das, so ein prominentes Dialogzitat aus *Jurassic Park* (1993), einen Weg findet; dieser Weg verläuft über Wunder und das Kino als deren kardinale Maschine. Bei Spielberg wird eine postheroische, posthumane Cine-Ontologie zum Medium, in dem sich Biopolitik und säkular-messianische Geschichtsauffassung verschränken. In *Stauffenberg* hingegen ist die Ausnahme von der Regel und Routine der NS-Vernichtungspolitik nicht das Wunder, sondern das Aristokratische. Adel spielt in Jo Baiers Film (und im medialen Gedenken des 20. Juli zum 60. Jahrestag) eine andere Rolle als in Pabsts Juli-Film, der ja auf ein besseres Deutschland der »Aristos« als Tüchtigste und Erleuchtete hinauswollte. Wenn hingegen Baiers Graf vor einem Foto des zeugungsbedingt zahlreichen Sprießens am Familienstammbaum ein letztes Mal sich seiner selbst versichert, dann kommt Adel im wieder verbuchstäblichten Sinn des Geschlechts ins

Spiel: als Körper, der zeugt und Zeugnis ablegt davon, dass er anders als die übrigen ist; als Körper, der nicht mehr weiß, sondern mehr sieht und empfindet, der Zeuge ist, Zuschauer, distinguiert Luxus-konsument.

MAN SIEHT NUR MIT DEM HERZEN GUT: GEDÄCHTNISBILDUNG ALS MEDIENALLEGORIE

Stauffenberg ist adelig als Graph: Er sieht, empfindet, zeichnet auf, bewahrt, stiftet Kontinuität des Lebens im körpernahen Gedächtnis. Das Konzept der allegorischen Selbstabbildung der Produktionslogik in Bild und Erzählung (vgl. Kapitel 2) gilt auch für *Stauffenberg*. Dieser TV-Event-Film ist Teil des (implizit blockbusterförmigen) Historienkinos und -fernsehens der Jahrtausendwende, in dem sich das Spüren von Geschichte mit den modulierenden Selbstabbildungen und Selbst-Neuverwertungen von Medien- und Konsumkulturgeschichte verbindet: Es verbindet sich zum quasi Traumatischen, oder besser (weil weniger kulturalistisch), zum Retroaktiven dieser Medienerfahrung – das Bild als Affekt, Event, Erzählkrise, als spukhaftes Immer-Wieder-Kommen, rückwirkende Neuauslotung seiner Herkunft. Als Chiffre dafür kann der letzte Satz stehen, den Stauffenberg sagt, bevor er gegen Filmende dem Erschießungskommando das Leben unseres heiligen Deutschland entgegenruft. Er sagt zu seinem Adjutanten: »Das Herz sieht weiter als das Auge, hat Tresckow immer gesagt. Den Satz muss man sich merken!« Ja, das muss man. Der Satz ist eine Art immanente Interpretationsanleitung für das Gedächtnisbildungsprojekt *Stauffenberg*, und zwar in viererlei Hinsicht.

Erstens ließe sich, ganz erzählfunktionalistisch, einwenden, dass es wenig Sinn macht, wenn ein zum Tod Verurteilter einem anderen Todeskandidaten Merksätze mitgibt, wenige Sekunden vor beider Erschießung (das erinnert fast an Eichmanns letzte Worte bei seiner Hinrichtung: sein widersinniges Gelöbnis, er werde Deutschland, Argentinien und Österreich nie vergessen¹⁰⁶). Wie in so vielen vergleichbaren Filmszenen ist der Satz ans Publikum gerichtet, zunächst in dem narratologischen Sinn, dass die Erwähnung Tresckows eben-diesen in Erinnerung ruft, der im ersten Viertel des Films mehrmals und nun 68 Minuten lang nicht mehr vorgekommen ist. Tresckow,

dem ersten Augenöffner Stauffenbergs, gehört die epilogische Schlusszene des Films nach der Exekutionsszene, wie schon 1955 bei Harnack; allerdings ist hier zu sehen, wie er Selbstmord begeht, indem er eine geschärfte Handgranate an seinen Bauch drückt, ganz gemäß der Trauma- und Splatter-Ästhetik des Films. (Und gibt es nicht auch in *Videodrome* eine Szene, die Hand, Granate, Bauch und einen Abschied unter Piraten-Freunden – »See you in Pittsburgh!« – verbindet?) Dass das Herz weiter sieht als das Auge, heißt in diesem funktionalistischen Sinn, dass das Publikum sich an eine länger nicht im Bild sichtbare Figur erinnert und sie mit Gefühlen der Rührung wiedersieht.

Erweiterung des Augen-Blicks durchs Mehr-Sehen des Herzens; Sich-etwas-Merken verbunden mit dem Empfindungs- und Sinn-Mehrwert des Wiedererkennens – das weist zweitens in Richtung einer Gedächtnisbildung, die paradigmatisch ist für *Stauffenberg* als Medien-Event wie auch als Projekt von Geschichterschließung im Zeichen von ganzkörperlicher Sinnlichkeit und Familienbindung. Modellfall des Gedächtnisses ist für *Stauffenberg* jene Art des »Bleibenden« – bleibenden Eindrucks, bleibender Erinnerung –, die die Konsumkultur in Umlauf bringt. Um den Bürger geht es dabei als jenen Subjekttypus, der sich bildet (im vollen Wortsinn) im Selbstgenuss einer als Bild-Inszenierung veröffentlichten Empfindungsfähigkeit.¹⁰⁷ In diesem Register, nicht dem der Nation, offeriert *Stauffenberg*, Vergangenheit in ihrem Gegenwartsbezug zu erfahren. »Spürbarkeit« von Geschichte wird hier im Wege einer Synästhetik und Leibbezogenheit von Erzählung und Inszenierung realisiert, die sich zur ganzkörperlich gelebten Erfahrung verdichten. So bringt *Stauffenberg* uns etwa den 20. Juli eben als Julitag nahe: nicht als Tag eines Sonnenlichts, das am Ende dem Dunkel der Niederlage weicht wie bei Pabst, sondern, zumal im »Führerhauptquartier«, als Tag brütender Hitze, Synästhetik von Temperaturempfinden und Wetterstimmung im Anblick schweißfeuchter Uniformen und Soldatenstirnen oder im Atmo-Sound von Mückenschwärmen (deren Lästigkeit ein Offizier beim jovial-antisemitischen Plaudern mit jener der Juden vergleicht).

Solche Inszenierung macht Geschichte zum Zeit-Raum von verkörpertem Erleben, das im Materiell-Sensuellen situiert ist. Das entspricht der Logik, der gemäß manche gedächtnisbegrifflich orientierte Kultur- und Filmtheorien die Sinnlichkeit des Vergangenen beschwören: etwa der Sensualismus und Vitalismus in Pierre Noras

Trauer um die schiere Lebendigkeit des Gedächtnisses, der das Anonymisierende und Fragmentierende der Geschichte den Garaus macht; oder (weil uns Nora doch zu nationalistisch und zu mediophob ist) Alison Landsbergs affirmatives Verständnis von Kino als »Gedächtnisprothese«, die Vergangenheit empathietauglich versinnlicht; schließlich Vivian Sobchacks Phänomenologie der Filmerfahrung als leibliches In-der-Welt-Sein, in der die bildlich präsentierte Materialität der Geschichte einem synästhetischen, empfindungsbasierten Wissen anvertraut wird.¹⁰⁸ »What My Fingers Knew« heißt es bei Sobchack; »Das Herz sieht weiter als das Auge«, sagt der sterbende Graf (»Man sieht nur mit dem Herzen gut«, lernt der Kleine Prinz). *Stauffenberg* allegorisiert seine kulturökonomische Produktionslogik; diese ist nicht zuletzt eine Phänomeno-Logik – damit auch Ideo-Logik – von (Kino- und TV-)Film als Wellness-Standort konsumtiver Vergewisserung über die Fülle und Tiefe leiblichen Empfindens. Insofern ist das Weiter-Sehen des Herzens kein Widerspruch zur Konzentration von Baiers Inszenierung auf die Sensibilität des Auges: Eher ist es so, dass in quasi-synästhetischer Transmodalität das Herz sehend und das Auge herzlich werden soll.

Dritter Punkt: medienkulturelle Gedächtnisbildung als Bespielung eines Herzens, das im Bild auch das Nicht-Sichtbare mit spürt. *Stauffenberg* fokussiert den Herkunftszusammenhang Familie auch im Zeichen dessen, was *familiar* ist, was vertraut ist im Horizont von Fernsehalltagserfahrung. Als TV-Film-Event klinkt *Stauffenberg* sich in sein mediales Um- und Vorfeld ein. Das betrifft etwa die Besetzung seiner Nebenrollen mit Publikumsliebblingen. Auf die Hauptdarsteller kommen wir im nächsten Kapitel zurück, ebenso auf Harald Krassnitzer in der Rolle des im Klo kotzenden Generals Fellgiebel; über die Bekanntheit der in der RAI-Koproduktion *Stauffenberg* mitwirkenden italienischen DarstellerInnen (in den Rollen der Verschwörer-Sekretärin von Oven, des Nazi-Majors Remer und des Kopfschuss-Generals Beck) kann hier keine Auskunft erteilt werden. Dass jedenfalls Propagandaminister Goebbels in einem Zwei-Minuten-Auftritt von Fernsehstarkomiker Olli Dittrich gespielt wird, ist ein Fall von Besetzungspolitik als drastische Markierung, die hier virtuos mit dem Geschmacklosen und Stilbrüchigen kokettiert – und in der journalistischen Rezeption des Films durchaus in diesem Sinn wahrgenommen wurde. Unter dem Titel »Rheinischer Mordgesang« und in

Würdigung von Stauffenberg war im TV Tagebuch-Eintrag der Tageszeitung *Der Standard* von einer »Glanzepisode« zu lesen, in der »Comedian Olli Dietrich [sic!] in der Rolle des Goebbels ein paar Takte jenes rheinischen Sprechgesangs von sich gab, in dem Machtgier und Armseligkeit miteinander verschmelzen. Der Gesang einer inferioren Person, von einem ehemals hauptberuflichen ›Doofen‹ genial musiziert.«¹⁰⁹ – »Die Doofen« hieß Dittrichs Band in den 1990er Jahren; dass eine Wiener Tageszeitung seinen Namen falsch schreibt, sollte keinen Widerspruch zu der Annahme darstellen, dass er im deutschsprachigen Fernsehkontext »familiar« ist.

Das Gedächtnis, das *Stauffenberg* kultiviert, umfasst eben auch Wiedererkennen von Zitaten, von Schauspielern bzw. deren Familiennamen; Stauffenbergs engste Vertraute unter den Verschwörern sind mit zwei Darstellern besetzt, die nur kraft ihrer Familienherkunft wandelnde Filmgeschichtszitate sind: Hardy Krüger jr. spielt Oberleutnant Werner von Haeften, den Adjutanten Stauffenbergs, der ihm half, die Bombe zu schärfen, und an den der Satz vom weiter sehenden Herz gerichtet ist. Christopher Buchholz, Sohn von Horst Buchholz, spielt Marineoberstabsrichter Berthold Schenk Graf von Stauffenberg, den Bruder des Attentäters. Der Vorspann vereint die Namen beider Star-Söhne in einem Titelinserat.

Stauffenberg generiert Sinn-Mehrwerte aus der Gedächtnishaftung von Star-Generationen. Die Väter Buchholz und Krüger zählen zu den nicht allzu vielen deutschen Schauspielern, die im internationalen Kino, auch in Hollywood, erfolgreich waren, wobei beide mit dem Kino-Bild des »Deutschen als Nazi« assoziiert waren und sind: Horst Buchholz spielte in seiner letzten großen Rolle den KZ-Arzt in Roberto Benignis *La vita è bella* (*Das Leben ist schön*; I 1997); Hardy Krüger, Jahrgang 1928, begann seine Schauspieleraufbahn 1944 in Alfred Weidenmanns NS-Propagandaspielfilm *Junge Adler* – davor war er Schüler einer NS-Ordensburg, danach Infanterist im Fronteinsatz – und spielte später Wehrmachts- und SS-Offiziere in *The One that Got Away* (*Einer kam durch*, GB 1957), *Un Taxi pour Tobrouk* (*Taxi nach Tobruk*; F/BRD/E 1960) oder *A Bridge Too Far* (*Die Brücke von Arnheim*, USA/GB 1977). Seine (bislang) letzte internationale Rolle – seine vorletzte insgesamt – hatte Hardy Krüger »senior« 1988 in der im vorigen Kapitel erörterten US-Serie *War and Remembrance*: In der Episode, die auch Stauffenberg und den 20. Juli drama-

tisiert, spielt er den lose mit der Militäropposition verknüpften Rommel: Als der in Ungnade gefallene Feldmarschall im Herbst 1944 von Zuhause abgeholt wird, wissend, dass dies seinen Tod bedeutet, verabschiedet er sich von seinem Sohn mit den Worten »Manfred, never be a soldier«. Krieg und Erinnerung: Der echte Rommel-Sohn hatte 1978 einen Quasi-Filmauftritt in der Alexander Kluge-Episode des Omnibusfilms *Deutschland im Herbst*, als der Oberbürgermeister von Stuttgart, der sich für ein ordentliches Begräbnis der Stammheimer RAF-SelbstmörderInnen einsetzte, was Kluges Montage mit dem Selbstmord und NS-Staatsbegräbnis von Vater Rommel verknüpfte. Der echte Krüger-Sohn, Hardy jr., wurde entgegen dem väterlichen Rat doch Soldat, als Stauffenbergs Adjutant im Fernsehen.

Die Besetzung von Widerständlerrollen mit »Söhnen« fügt sich ein in die heutige Neuauflage der Rede vom »anderen Deutschland«: Vater Buchholz sträubte sich in seiner Rolle in Billy Wilders *One, Two, Three* (USA 1961), sich als Aristokrat ausgeben zu müssen; Vater Krüger war ein junger Adler; beider Söhne sind nun junge Adlige im Widerstand. Sie verkörpern eine Anknüpfung ans Bild familiärer Herkunft im Modus einer Korrektur am Bild ihrer nationalen Herkunft – Korrektur als Bekehrung und als Umwendung eines Bildes der Deutschen in der filmkonsumierenden Welt. Einer kam damit durch, *so they all get away with it*: Hardy Krüger wurde in der ARD-Liveübertragung der *Bambi*-Medienpreisverleihung 2008 noch einmal gefeiert, insbesondere in seiner Lebensrolle des kessen Luftwaffepiloten in *Einer kam durch / The One that Got Away*, als er den Bambi für sein Lebenswerk erhielt – ein Jahr nachdem Tom Cruise den »Bambi für Mut« erhalten hatte, vorausseilend, für seine noch unvollendete Arbeit an der Darstellung Stauffenbergs, von der sich der Bambi-Laudator erwartete, sie werde »das Bild, das die Welt sich von uns Deutschen macht, verändern«. ¹¹⁰ Schon wieder ein anderes Deutschland.

Das Herz sieht weiter als das Auge: erstens als narrative Mnemotechnik, zweitens im Zeichen von Sensualismus, drittens durch Zitatrhetorik – und viertens im Sinn einer Tele-Medialität, die sich in *Stauffenberg* allegorisch als Zugang zu Geschichte, Politik und ethischer Orientierung abbildet. Es geht um eine Medienfunktion des »Weit-Sehens«, um diese auch terminologisch von jenem »Fern-Sehen« zu unterscheiden, das im ersten Kapitel anhand der Fritz Lang'schen

Aspekte von Harnacks *Der 20. Juli* analysiert wurde. Betreibt *Stauffenberg* Selbstabbildung einer Kommunikationspraxis (nach Art von *Videodrome*)? Ja, allerdings nicht durch Verbildlichung von Apparaturen, sondern durch Allegorisierung einer Kulturtechnik medialisierten Wissens; das heißt zunächst, dass dieser TV-Spielfilm historische Akteure als ebensolche, als Schauspieler, zeigt. Einem Komiker, der Goebbels spielt, entspricht ein Stauffenberg, der als Komiker auftritt: Zu seinen humoristisch-frechen Repliken zählt etwa der Handstumpf, den er seinem Führer zum Hitlergruß hochhält. Scherzlaunig in einem Ausmaß, das jenseits aller Diegese nur dem veränderten Medienbild des Widerstandshelden zugute kommt, ist Stauffenberg, wenn er, nachts auf der Straße von einem SS-Mann gefragt, ob er hier wohne, antwortet »Das müsste ich wissen!« und damit den Fragesteller so verärgert, dass Tresckow beschwichtigend eingreifen muss (ums Haar scheitert der Umsturzversuch nicht am Timing, sondern an Stauffenbergs großer Klappe). Als ein SS-Mann ihn am Nachmittag des 20. Juli zur Vernehmung abholen will und fragt »Können wir das unter vier Augen besprechen?«, erwidert er: »Das wird schwierig, ich hab nur noch eines.« Die Stunde der Offiziere als Stunde der Komödianten.

Geschichte ist hier Rollen- und Schauspiel; doch anders als in *The Plot to Kill Hitler*, mit seinen Akteuren als Clowns und Kostümträger, haben wir es hier nicht mit Geschichte als Maskenball zu tun, sondern mit einer Medienfunktion der Übertragung von Empfindungen und der schauspielerischen Authentisierung von Texten. *Stauffenberg* beginnt mit der Aufstellung zur Exekution und zum Letzte-Worte-Rufen vor großer Beleuchtung; dem folgt die Berliner Wagner-Opernaufführung mit Hitler im Publikum. Ist es ein Walküre-Motiv, das erklingt, während der Graf, noch ganz Zuschauer, mit Nina in der Loge tuschelt? Jedenfalls beruft er wenige Tage vor dem Attentat die letzte Widerstandsbesprechung in seiner (und seines Bruders) Wohnung Berlin, Tristanstraße mit dem Codewort ein, heute Abend werde wieder *Tristan und Isolde* gegeben. Zu dem Treffen erscheint Tresckows Sekretärin Margarethe von Oven und überbringt aufgeregt, atemlos eine Nachricht – »Das waren seine Worte!« – von dem an der »Ostfront« stationierten Widerstandskopf. Diese besteht aus der fast wörtlichen Wiedergabe des prominenten, oft, gern und immer ein bisschen anders zitierten Tresckow-Ausspruchs »Es kommt nicht mehr auf einen praktischen Zweck an, sondern darauf, dass die

deutsche Widerstandsbewegung vor der Welt und vor der Geschichte den entscheidenden Wurf gewagt hat.« Der Ausspruch wirkt wie ein Motto für ein ästhetisches – nicht praktisches – Verhältnis zum 20. Juli als Spektakel vor den Augen der Geschichte. Die, die ihn im Film von 2004 ausspricht, tut dies als Sekretärin, die zur Schauspielerin eines aufzusagenden Wortlauts wird, nachdem sie in einer früheren Szene den Wortlaut von Tresckows Walküre-Befehl getippt hat. In Harnacks Juli-Film von 1955 war die Sekretärin (»Fräulein Klee«) gut-herzige Mahnerin; in Pabsts zeitgleichem Film verkörperten Sekretärinnen bzw. Wehrmachtsangestellte eine nachgerade obszöne Unwissenheit gegenüber der Not der Zeit; in *Stauffenberg* übernimmt die Sekretärin als Darstellerin, deren Performance Sinn weitergibt, die Medienfunktion der Übertragung, des Weit-Sehen-Lassens, der Erzeugung eines »Weitblicks«, der weniger weise als vielmehr emphatisch »offen« ist.

Als Medium ist Tresckows Sekretärin bildlich-textuelles Äquivalent einer anderen Frau, die dieser Widerstandsoffizier eingesetzt hat, um ein erstes Erweckungserlebnis bei seinem Kamerad Stauffenberg hervorzurufen. Es geht um die schon erwähnte, 1942 spielende Szene kurz nach Beginn von *Stauffenberg*: Eine junge Überlebende eines Massakers an weißrussischen Juden erzählt, und Stauffenberg kommen fast die Tränen und jedenfalls Zweifel an Hitlers Kriegspolitik. In der Art, wie dieses Geschehen szenisch aufgelöst wird, weicht die Inszenierung auf unmerkliche Art weit vom Kriterium psychologisch-realistischer Plausibilität ab. Tresckow *inszeniert* die Erzählung der traumatisierten Frau: Als er im Gespräch mit seiner Hitler-Kritik nicht zu Stauffenberg durchdringt, öffnet er recht unvermittelt einen Paravent, hinter dem sich Stauffenbergs zuckendem Blick der zitternde Körper der Weißrussin offenbart. Die Frau ist als Zeugin Opfer und als Opfer Zeugin. Sie fungiert als Tresckows »Sekretärin«, insofern sie Trägerin eines »Geheimnisses«, eines *secret* ist. Und sie teilt mit der faktischen Sekretärin Von Oven die Funktion, im Medium ihrer Präsenz eine wichtige Nachricht – einen Appell – von Tresckow zu überbringen. Auch die weißrussische Geheimnisträgerin erzählt nicht, sondern sagt einen Text auf, der sich ihr eingeprägt hat; sie spielt das Erlebnis des Massakers, auch die »Rollen« der deutschen Täter (»Geh, du Saujud!«), wiederholungszwanghaft und auf berührende Weise nach. Ihre Wiederholung eines Genickschusses als Handgeste am eigenen Hals

nimmt den wiederholten Kopfschuss von Generaloberst Beck vorweg. Als Medium von Erzählung-als-Reenactment stellt die Zeugin eine (schnelle, breitbandige) Übertragungsverbindung her zwischen dem Erleiden von NS-Verbrechen und Stauffenberg, dem Graph und Zuschauer, der nicht länger zusehen kann und zum ohnmächtigen Attentäter und zeitweiligen Schauspieler wird, der bei seinem letzten Auftritt ebenfalls ein Tresckow-Zitat aufsagt, bevor er zum zweiten Mal in dem Film das heilige Deutschland anruft, damit sich selbst zitiert und in dieser Rückkopplung seine Rolle beendet.

In Pabsts *Es geschah am 20. Juli* hieß Widerstand, Routineverbindungen zu unterbrechen, damit Licht wird; in Harnacks *Der 20. Juli* hieß Widerstand, Integration zu vollziehen, damit Konsens wird; in Baiers *Stauffenberg* heißt Widerstand, Übertragungen herzustellen zwischen Körpern und Generationen im Medium des post- und biopolitierten Fleisches, damit das Auge Herz wird.

4. The Birth of a Region

Postnationaler Adel und Pöbel rund um Guido Knopp

Am 2. März 2004, sechs Tage nach der Premiere des ARD-Spielfilms *Stauffenberg*, begann die wöchentliche Primetime-Erstaussstrahlung des dokumentarischen ZDF-Vierteilers *Sie wollten Hitler töten*, produziert unter Leitung des ZDF-Chefredakteurs für Zeitgeschichte Guido Knopp. Dieser ist seit den späten 1990er Jahren als telegener Historiker, Starmoderator und Markenartikel etabliert. Die von Knopp redaktionell verantworteten, meist dreiviertelstündigen ZDF-Zeitgeschichtsdokumentationen sind nicht nur auf NS-Zeit und Zweiten Weltkrieg fokussiert, sondern tragen auch häufig Hitler im Titel, zumal die aufwändigen, dienstags gesendeten Drei-, Vier-, Fünf- oder Sechsteiler. Ausnahmen bilden solche Produktionen, die mit Goebbels und Göring die Namen anderer (TV-)prominenter Nazis anführen.

Knopp inszeniert Zeitgeschichte im Rahmen eines Formatverbunds im ZDF, zumal im Verweisspiel zwischen Dienstags-Primetime-Mehrteilern und der Sonntag-Spät nacht-Reihe *History* (die sich häufig auch Nicht-NS-Themen widmet). Fungiert *History* oft auch als »Trailer« für Dienstagsdokumentationen, so folgt diesen das ZDF-Magazin *Frontal 21*, das oft mit zur vorangehenden Knopp-Sendung passenden NS-Vergangenheits-Beiträgen beginnt. Den Episoden des Vierteilers *Sie wollten Hitler töten* folgten in *Frontal 21* jeweils Reportagen über resistente Jugendsubkulturen im »Dritten Reich«, über den Adel im Widerstand und über Traumata der Enkel(innen) der Verschwörer des 20. Juli. *Frontal 21* liefert Bonustracks mit Zusatzmaterial, das die eben gesendete Knopp-Doku vertieft, Zusatzakzente setzt oder Einstiege bietet für die nächstwöchige Ausgabe von *Hitlers Krieger*, *Hitlers Frauen*, *Hitlers Kinder*, *Hitlers Helfer*, *Hitlers Österreich* etc.

Für das Verbundhafte und Intertextuelle an Knopps Geschichts-medialisierung ist schon die Mehrteiligkeit der Großproduktionen selbst signifikant. Knopp moduliert sein Material je nach Fernsehseason und Sendekontext: Auf eine einzige *History*-Ausgabe, konkret die vom 20. Juli 2003, ließ sich verdichten, was im März 2004, im Vorfeld

eines viel runderen Jahrestages, in vier Folgen ausgebreitet wurde. Die Mehrteiligkeit erlaubt Inventarisierung, Facettierung und mitunter Effekte, die von alten Serien-B-Filmen oder vom Serien-TV der Soaps und Telenovelas als Cliffhanger vertraut sind. So etwa am Ende der dritten Folge des Vierteilers, *Der Attentäter*, eine von zwei Folgen zu Stauffenberg und dem 20. Juli: Sie endet mit der Explosion im »Führerhauptquartier« und hält die Auskunft über Erfolg bzw. Misslingen des Attentats ostentativ zurück; es bleibt weitgehend offen, ob Hitler tot ist oder nicht, bis zur letzten Folge, die den ebenfalls viel offen lassenden Titel *Die letzte Chance* trägt. Das erinnert an TV-Serien wie *Dynasty* (»Nach der Sommerpause werden wir sehen, wer die große Explosion überlebt hat.«) oder an neuere TV-Shows, in denen abzuwarten ist, welcher Unsympathler per Publikumsvoting aus dem Camp, Container oder Bunker fliegt.

Dass das doch als bekannt Vorauszusetzende (die Tatsache, dass das Attentat gescheitert ist) in die Unsicherheitsdramaturgie eines Cliffhangers eingebunden wird, ist beispielhaft für Knopps Methode. Die wird bisweilen als Anlehnung ans spektakuläre Genrekino und an nicht-dokumentarische Unterhaltungsformate des Fernsehens oder als Emotionalisierung auf Kosten von Rationalisierung kritisiert. Das sagt wenig; vielleicht bringt es mehr, wenn man diese Gestaltungsweisen als Ästhetik mysteriöser, schwer fassbarer Zeichen charakterisiert: Es geht darum, Altbekanntes, das durch Schule oder medialisierte Pädagogik im Wissenshaushalt der Konsumkultur vertraut und insofern potenziell langweilig ist, wieder in den Zustand des Geheimnisvollen und Unsicheren, zumindest des kraft seiner Außergewöhnlichkeit Bezeichnenden zu versetzen. Für dieses Ansinnen steht schon die Signation der Reihe *History*: Eine *X-Files*-artige Montage zeigt die brainstormende Zeitgeschichte-Redaktion (darunter Knopp in close-up) inmitten aufblitzender Dokumente als Sekte der Geschichtskryptografie bzw. Profiler der *Geheimnisse des 20. Jahrhunderts* und der *Geschichten hinter der Geschichte* (so zwei gängige Titel-Zusätze von *History*).

Die Geschichtsästhetik mysteriöser Zeichen bildet sich in Beschwörungen historischer Akte des Zeichen-Setzens ab. In (nicht nur) diesem Punkt kamen das quotenorientierte Staatsfernsehen und die Öffentlichkeit der Gedenkfeiern und -reden zum sechzigsten Jahrestag des 20. Juli überein: Es geht hier um Knopps Dokus ebenso wie um das, was in Haupt- und Spätabendnachrichten von ARD, ZDF und

ORF am 20. Juli 2004 zum Verdichtungspunkt eines kleinen TV-Event im Rahmen eines mittelgroßen Gedenkereignisses wurde. In diesen Sendungen geht es ums Zeichen-Setzen, Zeigen, Bezeugen. Bundeskanzler Schröder betonte in seiner Rede zum traditionellen Bundeswehr-Gelöbnis im Bendlerblock, dass »am 20. Juli 1944 ein anderes Deutschland Zeugnis ab[legte]«. In Voice-overs und Bildern von Knopps *Sie wollten Hitler töten* wird das »Zeichen-Setzen« durch den Widerstand zur rein symbolischen, aber gerade als solche geschichtsmächtigen Tat stilisiert. Das »Symbolisch-Gemeinte« des Umsturzversuchs ließe sich bis zum Tresckow-Zitat vom »entscheidenden Wurf vor der Welt und der Geschichte« zurückverfolgen und spielte schon in den Juli-Kinofilmen von 1955 eine Rolle, war aber dort jeweils eingebunden in die Wiederherstellung von »Deutschlands Ehre«, die Harnack republikanisch und Pabst als Erleuchtung inszenierte.

War 1955 Nationalehre ein Sinn-Kontext der Symbolhandlung, so spricht im ZDF-Vierteiler fast nur noch Stauffenbergs Sohn Berthold als Zeitzeuge in Kategorien von Vaterland und Ehre – ironischerweise in jenen Kategorien, die fast zeitgleich im ARD-Spielfilm *Stauffenberg* Bertholds Mutter als bloß »fanatisch« verwirft. Das Zeichen, um das es bei Knopp meist geht, markiert nicht mehr die Wiederherstellung jenes einst als intakt gedachten Zusammenhangs namens Ehre, zumal des Vaterlandes. Vielmehr ist es ein Aufblitzen des »anderen Deutschland« als eines Ungewöhnlichen: »Das Attentat hat sichtbar gemacht, dass es ein anderes Deutschland gab,« sagt die Voice-over am Ende des letzten Teils von *Sie wollten Hitler töten*, während die Kamera elegisch über die längst vom Wald überwucherten Ruinen von Hitlers Hauptquartier gleitet. (Dem folgt als allerletztes Bild ein Baum im Sonnenuntergang, angeblich auf der Wiese, auf der die Asche der vier im Bendlerblock Füsilierten verstreut wurde, mit der Voice-over: »Die Geschichte der Verschwörer, sie erzählt nicht vom Scheitern, sondern von Mut, Entschlossenheit, Einsamkeit.«) Diese Kombination des sichtbar-werdenden Anderen mit einem Bild, das ans Märchenmotiv des verwunschenen Schlosses erinnert, läuft auf eine naturromantische Version von Knopps Ästhetik der mysteriösen Zeichen hinaus: Ein märchenhaftes Deutschland – der »deutsche Wald«, auch wenn er heute polnisch ist – triumphiert hier über das historische Deutschland eines destruktiven Staatsgebäudes, versenkt es in seine überhistorische Zeit des Wachstums der Natur.

Das TV-Nachrichten-Event des 20. Juli 2004 wie auch Knopps Reinszenierung des 20. Juli 1944 lassen keinen Zweifel daran, dass sie das Attentat vor allem deshalb als geschichtsmächtig, als so weit in die Geschichte hinein wirkend erachten, weil sie es von vornherein außerhalb (emphatisch »vor«, nicht in) der Geschichte situieren: Es erscheint nicht als in einen narrativ-historischen, intentionalen Konnex von Erwartungen und Wirkungen eingebunden, sondern abgekoppelt von Pragmatik, Ziel- und Erfolgsorientierung. Wie der NDR-Kommentator in den *Tagesthemen* sagte: »Die Männer wussten, dass ihre Tat wohl nicht erfolgreich sein würde. Dennoch haben sie den Anschlag verübt, um ein Zeichen zu setzen.« Auf diese Spekulation, die Verschwörer hätten im Wissen um ihr Scheitern gehandelt, lässt sich Knopp nicht ein: In seinem Bild der Tat als Zeichen, das zeigt, gibt es diese Andeutung von Symbolik kraft apriorischer Vergeblichkeit nicht. Doch auch in *Sie wollten Hitler töten* ergibt sich die Botschaft des Attentats nicht aus Absichten der Verschwörer, sondern durch Absehen von diesen Absichten seitens der Inszenierung. »Der 20. Juli '44 wird zum Symbol des deutschen Widerstands,« sagt die Voice-over programmatisch in der *pre-credits sequence* der ersten Folge des Vierteilers; darauf erscheint im Bild Altbundeskanzler Helmut Schmidt, laut Insert »Augenzeuge eines 20. Juli-Prozesses«, und sagt: »Es ist nicht gut gegangen. Aber es hat jedenfalls der Welt und auch der Nachwelt und auch den heute lebenden Deutschen gezeigt, dass nicht das ganze deutsche Volk dem Adolf Hitler verfallen war.« Dieses Zitat eines Ex-Kanzlers als Zeitzeuge wird am Ende des vierten Teils wiederholt, wie ein sich um die Reihe schließendes Rahmenmotiv, diesmal erweitert um Schmidts Feststellung, »dass es gut war, dass es wenigstens versucht worden ist.«

Wenigstens versucht: Der Wille zählt fürs Werk. Oder vielleicht nicht so sehr der Wille, denn mit Blick auf das mit dem Umsturz Gewollte müsste mehr von nationalistischen, antidemokratischen und apartheids-antisemitischen Intentionen und Visionen der Verschwörer für Deutschland nach Hitlers Tod die Rede sein als der Gedenkkultur um die Männer des 20. Juli lieb ist. Was hier fürs Werk zählt, ist das Fürs-Werk-Zählen selbst, das Zeichenhafte einer Stellvertretung, die an die Stelle setzt: Sie setzt ein Deutschland an die Stelle eines anderen (oder umgekehrt: ein anderes Deutschland an die Stelle des einen), ein Zeigen an die Stelle zweckorientierter Handlung – und eine über-

wiegend nationalkonservativ-aristokratische Militäropposition an die Stelle anderer, die das NS-Regime bekämpften oder vor allem dessen Gewalt ausgesetzt waren. Zeigen, »dass nicht das ganze deutsche Volk dem Adolf Hitler verfallen war«, das könnte ja z.B. auch ein Bild von Wehrmachtsdeserteuren bei den Tito-Partisanen leisten.

Das Zeichen-Setzen als Zentralkategorie Knopp'scher Geschichts-medialisierung ist »Sichtbar-Machen eines anderen Deutschland«. Dies ist zum einen sensationalistisch zu verstehen, im Doppelsinn des Worts: Knopps Sensation ist das Ungewöhnliche, so noch nicht Gekannte (»Geheimnisse«, die sich, märchenwaldhaft in der Geschichte auftun); und sie ist Sensation im Sinn des Empfundenen, des »Geschichte-Spürens«. Beim Sichtbar-Machen eines anderen Deutschland soll also zum einen in der Geschichte etwas anderes sichtbar werden, das weder bereits geschichtet noch gesichtet noch eigentlich sichtbar ist. Dem dient jene Inszenierung, die versucht, Feeling und Sound von Nazi-Dämonie, die Wucht politischer oder technischer Kräfte, die Synästhetik der hautnahen Erfahrung »kleiner« Leute ins kleine Fernseh-Bild zu übersetzen und so sicht- und hörbar zu machen. Das sichtbar gemachte andere Deutschland sind also etwa jene von Knopps Redaktion durch jahrelanges Interviewen gesammelten Erzählungen alter deutscher ZeitzeugInnen; diese berichten – oft (und am besten) mit tränenerstickten Stimmen – über Erfahrungen, die häufig Empfindungen sind, Gehörs-, Geruchs- oder haptische Wahrnehmungen (der Sound von Stalingrad, das Körpergefühl des Feuersturms etc.), insbesondere solche, die als obsessive traumatische Bilder wiederkehren.

Zum anderen meint Sichtbar-Machen eines anderen Deutschland, dass jenes eine Deutschland, das Knopp am liebsten zeigt, also das nationalsozialistische¹¹¹, ganz unter dem Aspekt seiner Sichtbarkeit als Komplex von Bildern gefasst wird: All die Propagandabilder, die Knopp reinszeniert (flotter montiert, mit Spielfilmmusik und schaurigen Sound Effects unterlegt), ergeben ein dämonisch faszinierendes Panorama, dem sich das Ausnahmshafte von Widerstandsregungen oder die heute zu offenbarenden Kehrseiten offizieller Bilder und das, was diese ausblenden, entgegenhalten lassen. Das »Dritte Reich« erscheint als Medienregime spektakulärer Verblendung, des um- und abgelenkten Blicks: Diese Sichtweise erlaubt ihrerseits Ausblendungen, zumal von Fragen nach Zustimmung der »Großdeutschen« (von Berlin bis Wien) zu ihrer Regierung, nach ihren durch Raub erzielten

sozialpolitischen wie individuellen Gewinnen, nach konsensfähigem Antisemitismus und Begeisterung fürs Leben als Herrenmenschen. Nationalsozialismus erscheint als Täuschungsmanöver, das rückblickend zu durchschauen Knopp uns heute behilflich ist. Dem ARD-Stauffenberg, dessen sensibilisiertes Ganzkörper-Herz-Auge mehr sieht als die anderen, entspricht das ZDF-Deutschland im Sinn des PR-Slogans »Mit dem Zweiten sieht man besser«: ein gedoppeltes Deutschland, das ganz Sichtbarkeit ist, sodass dessen Inszenierung im Bild des einen das unterdrückte Bild des anderen auffindet.

Das andere Deutschland wird sichtbar in Sichtbarkeitskrisen des ewig-einen. Stellvertretend für all die Inszenierungen prekärer Zeugenschaft, aus denen sich bei Knopp Geschichte zusammensetzt (die Deutschen als Nation retrospektiver Zuschauer), einige Voice-overs aus *Sie wollten Hitler töten*, in denen es um problematisches Sichtbar-Werden von Nationalsozialismus geht: »Die Mehrheit der Deutschen lässt sich blenden. Alle Schattenseiten des Regimes – KZ, Folter, Rechtlosigkeit –, sie scheinen überstrahlt.« (Teil 1); »Nur nach vorne schauen und nicht hinter die Front. Dabei findet der Vernichtungskrieg überall statt, und viele Generale tragen ihn mit« heißt es zu durch Ferngläser schauenden »Ostfront«-Generälen in Teil 2. Teil 3 nennt die *Weißerose* rund um die Geschwister Scholl ein »Aufbegehren gegen das Wegsehen«. Auch Knopps Geschichtsfernsehen ist Aufbegehren gegen das Wegsehen, ein Versuch, die Deutschen zur Primetime vom Wegzappen ins zeitgeschichtsfreie Privatfernsehen abzuhalten.

TÄTER UND TITEL: FERNSEHEN, WIDERSTAND UND ROLLEN-SPIELE IM EUROPÄISCHEN GEIST

Wulf Kansteiner charakterisiert den Geschichtsfernsehmacher Knopp als Meister der archivierten Vergangenheit, der deren Bilder kontrolliert. Knopp setzt Faszination und Attraktion dieser Bilder dosiert ein, in einem Medienalltagskonsumritual, das die Norm eines »antinazistischen« Konsenses einzuüben ermöglicht, und zwar im Modus fortgesetzter spielerischer Übertretung dieser Norm – und der wiederkehrenden Verwerfung dieser Übertretung. Kansteiner zufolge erlauben Knopps vielspurige, vielschichtige Bildmontagen es immer wieder auch, in rollenspielhaft kontrollierter Form Empathie mit NS-Tätern,

zumal mit deren imposanten Gewaltausübungsfähigkeiten, zu empfinden, um jedes Mal wieder von der Voice-over, die den Bildern widerspricht, eines besseren belehrt und in einen wohligen Hauch von Transgressivität verstrickt zu werden.¹¹² Von dieser Diagnose her zeigt sich, wie sehr die Teilnahme am Knopp'schen Geschichtsfernseh-Event einem *mode of address* des »postklassischen Kinos« ähnelt: der »doppelten Einschreibung« eines Publikums, das, etwa bei Thrillern, Fantasy- oder Horrorfilmen, flexibel zwischen naiv-hingegebenen und reflexiv-wissenden Subjektpositionen wechseln und so an Transgressionsspielen zur Auslotung von Systemgrenzen teilnehmen kann.¹¹³

Zweifellos ist Knopps Geschichtsfernsehen auch Paradebeispiel für die Entgrenzung und Universalisierung der Kategorie des Opfers: Es bietet einer deutschen Mehrheitsöffentlichkeit Möglichkeiten, ihre vergangenen Identitäten und Vorfahren »endlich auch« als Opfer wahrzunehmen und sich im Anblick von Feuerstürmen der Westalliierten oder Massenvergewaltigungen durch die Rote Armee selbst zu bemitleiden (auf Österreichs National-Opfermythos kommen wir gleich). So zeigt uns etwa der vierte Teil von *Sie wollten Hitler töten* als Kulminationspunkt der verzweifelten Trauer über die Tragödie des Scheiterns am 20. Juli 1944 das Zeitzeugen-Statement eines damaligen Soldaten, der Stauffenbergs Hinrichtung mit angesehen hat: Ihm versagt unter Tränen die Stimme ob der Ungeheuerlichkeit des Gesehenen, und er wehklagt, als spräche er vom Gipfel geschichtsbruchhafter Sinnlosigkeit herunter, wie sie sich sonst nur im Zeichen des Holocaust auftut: »Und dann werden Deutsche noch mal an Ort und Stelle erschossen... Warum?« Neben solch opfermetaphorischem Selbstmitleid, dem das Erschossen-Werden von Deutschen Skandalon ist, eröffnet Knopps Vierteiler allerdings auch ein Täterrollenspielfeld.

Es ist zwar nicht ein Fall von Empathie mit Tätern, aber doch ein Kokettieren mit leicht schwülstigen, frivolen Fantasien von Männlichkeit und aggressiver Gewalt, wenn Helmut Schmidt, als Oberleutnant der Luftwaffe 1944 Zeuge von Volksgerichtshofs-Prozessen gegen Juli-Verschwörer, seine Erinnerungen ausbreitet: »Ein widerlicher Mensch, ein hassenswerter Mensch, ein ekelhafter Mensch,« zelebriert Schmidt seine Ablehnung gegen Volksgerichtshofspräsident Roland Freisler: »Ich erinnere mich, dass ich einem meiner Dortigen gesagt habe: ›Diesen Kerl könnte ich umbringen.‹ Tatsächlich hätte mir der Mut dazu gefehlt, muss ich sagen.« Wollten die Männer des

20. Juli Hitler töten, so wollte der Ex-Bundeskanzler und Ex-Oberleutnant immerhin Freisler töten; *Er wollte Freisler töten* wurde dann allerdings doch nicht zum Titel des Vierteilers. Der Wille zählt fürs Werk, denn der Mut zur Umsetzung seiner großzügig mit der Fernsehöffentlichkeit geteilten Gewaltfantasie gegen einen, der offenbar als Mensch (nicht politisch?) widerlich und ekelhaft war, dieser Mut fehlte Schmidt. Bei anderen jedoch hat der Ex-Kanzler eben diesen Charakterzug vorgefunden: Zwei der angeklagten Verschwörer erinnert er als »beide sehr männlich, sehr tapfer und voller Verachtung für dieses Gericht, dem sie ausgeliefert waren.«

Das andere Deutschland – dessen Sichtbar-Werden Knopp hier den 1944 nicht veröffentlichten, aber seitdem oft zitierten NS-Propagandafilm-Bildern vom Hochverräterprozess entgegenstellt – ist männlich und mutig, und es verdoppelt sich im Zeitzeugen-Bild des Ex-Kanzlers: Wie es für seine Interview-Auftritte notorisch und sonst heute im Fernsehen verpönt ist, raucht Schmidt während seiner Ausführungen gut sichtbar unbeirrt weiter Zigaretten. Solch männlicher Mut, zu einer umstrittenen Leidenschaft zu stehen, bringt uns wieder nah ans Stauffenberg-Bild der Jahrtausendwende. Gemeint ist das Bild vom Widerstandskämpfer als Rebell, der im ARD-Spielfilm *Stauffenberg* authentisch seine leidenschaftliche Wahrnehmung inkarniert, den seine Frau daran erinnert, dass er im Grunde nicht so ist wie die anderen (sondern anders), der nicht nur mutig, sondern auch männlich ist, lässt er uns doch in seinem Monolog ans Familienfoto wissen, dass er vier Kinder gezeugt hat; Hitler hingegen habe nur zerstört, nichts gezeugt. Es fällt auf, dass der heutige Bild-Diskurs zu Stauffenberg und zum 20. Juli zwar Virilitäts- und Potenz-Fantasien ins Spiel bringt, aber kaum mehr das alte Stereotyp vom Nazi als Verkörperung devianter Sexualität ansteuert (Nazi-Größen als homosexuell, pervers oder, im Fall Hitlers, impotent); stattdessen scheint das einst als Stigma gehandhabte Attribut des Nicht-Normalen, Nicht-Konformen heute, positiv gewendet im Sinn von Transgression als Normalitätsspielraumerweiterung, auf die Figur des Widerstandskämpfers übergegangen zu sein. Dieser begegnet uns eben als Rebell (im Piraten-Look), Spieler mit den und gegen die Regeln.

Stauffenberg zeigt uns – wie in Kapitel 3 ausgeführt – den Titelhelden als Komiker, der vor SS-Männern freche Meldungen schiebt und den Keitel ermahnt, so wie er glaubt, könne er vor Hitler nicht

reden. Dafür flüstert er zu Beginn im Beisein Hitlers, als er und seine Verlobte zur Opernaufführung zu spät kommen: Atemlos und leuchtenden Auges schummeln die beiden sich in eine Loge, wo sie mit Blick auf den – von beiden ob seiner Liebe zu Musik und Militär verehrten – neuen Reichskanzler auf der Tribüne gegenüber in wonniger Heimlichkeit turteln. »Du bist verrückt!« schwärmt Nina ihren Claus an, als er ihr einen Heiratsantrag macht. Ja, Stauffenberg hat Witz und Temperament, und er war einmal ein Verrückter, ein schlimmer Junge: ob deshalb, weil er von Hitler fasziniert war, oder weil er während einer Wagner-Aufführung geflirtet hat, diese Differenzierung jeweiliger Jugendtorheiten lässt Baiers Inszenierung offen. Anders als seine Kino-Pendants von 1955, die gleich zu Filmbeginn zur Tat (Pabst) oder zur Verschwörerdiskussion (Harnack) antreten, ist der TV-Stauffenberg der Nullerjahre, ebenso wie sein Mitverschwörer Tresckow, ein Mann mit Vergangenheit; dies gilt insbesondere auch für die Rollenbiografien ihrer Darsteller im ARD-Spielfilm, für das in ihrem Bild akkumulierte symbolische Sinnkapital, das sich seit 2004 (und zu Wiederausstrahlungen des Films) vergrößert hat.

Spiele wir ein Rollen-Spiel. Der Stauffenberg von 2004 wird von Sebastian Koch verkörpert, der sich seitdem auf die Darstellung schuldig gewordener Draufgänger in der deutschen Zeit- und Diktaturgeschichte spezialisiert zu haben scheint: Er spielte 2005 in Heinrich Breloers ARD-Dokudrama *Speer und er* Hitlers Architekten und Rüstungsminister, 2006 in Florian Henckel von Donnersmarcks *Das Leben der Anderen* einen zunächst mit dem DDR-Regime konformen Autor und Bohemien, der sich schließlich doch aufrafft zum Protest gegen das Regime dieses anderen Deutschland, und 2006 in Paul Verhoevens *Zwartboek – Black Book* einen hohen SS-Offizier in den deutsch besetzten Niederlanden, den die Inszenierung als unerwartet »guten Deutschen« herausstellt. Betrachten wir kurz den Attentäter in seiner Eigenschaft als Bombenleger wie auch als konspirativen Manipulierer der Informationsmaschinerie des Staatsapparats, der die »Walküre«-Alarmpläne des Regimes für seinen eigenen Umsturzversuch umfunktioniert: Einen deutschen Attentäter, quasi-politisch motivierten Bombenleger und Medienguerillero mit (höchst problematischem) Rebel Chic spielte Sebastian Koch 1997 in seiner ersten markanten Rolle als der in Stuttgart-Stammheim inhaftierte RAF-Terrorist Andreas Baader in Breloers ZDF-Dokudrama *Todesspiel*.

Die Männer des 20. Juli mit den in Stammheim inhaftierten Männern und Frauen der RAF (der Rote Armee Fraktion, nicht der Royal Air Force) in Verbindung zu bringen, womöglich noch im Zeichen der Verachtung für ihre Richter, die Zeitzeuge Schmidt an den Hochverrättern von 1944 hervorhebt, – das mutet so »daneben«, so paranoid (daneben-denkend) an, dass man es sich, so wie die Anschlüsse zwischen Dr. Mabuse und Stauffenberg im ersten Kapitel, nicht selbst ausdenken kann und auch nicht muss. Das geschieht schon eigendynamisch in dem Delay, zeitlichen Aufschub, über den hinweg spätere Medienbilder die Geschichte umarbeiten, anders konstellieren: Jan Delay singt davon ein Lied, eigentlich zwei, wenn er (wie gegen Ende der Einleitung ausgeführt) »Söhne Stammheims« wie auch Stauffenberg als Vor-Bilder einer schicken Pop-Linken von heute anruft. Und in *Todesspiel* begegnet uns 1997 nicht nur ein späterer Stauffenberg als Baader und dieser als technisch-diskursiver Bricoleur in jenen medialen Kampfbzonen, die sein Gegenüber, BKA-Rasterfahnder Herold, von Seiten einer computergestützten Staatsmacht her angeht, sondern auch ein damaliger Bundeskanzler Schmidt im Kreis von Krisenstäblern, die in Zeitzeugeninterviews ihr Handeln im »Deutschen Herbst« auf das zurückführen, was sie bei der Wehrmacht an der »Ostfront« gelernt haben.¹¹⁴ Alexander Kluges Kino-Essayistik, die in *Deutschland im Herbst* (BRD 1978) den Stuttgarter Bürgermeister Manfred Rommel zwischen dem Heldenbegräbnis seines Vaters, des widerstandsnahen Feldmarschalls Erwin Rommel, und dem Begräbnis der Stammheimer RAF-SelbstmörderInnen situiert, ist ein weiterer Konnex zwischen Stauffenberg und Stammheim. Als jüngste RAF-Inszenierung zeigt 2008 die Bernd Eichinger-Produktion *Der Baader-Meinhof-Komplex* Bruno Ganz und Heino Ferch als väterlichen Fahnder Herold und dessen Assistent, die den Umbau der deutschen Staatsmacht visionieren; die beiden Darsteller hatten schon 2004 im von Eichinger produzierten *Der Untergang* als väterlicher »Führer« Hitler und dessen Architekt Speer den Umbau der deutschen Stadtlandschaft visioniert. Never change a winning team – das gilt auch für Sebastian Koch und Ulrich Tukur: Die Darsteller von Stauffenberg und Tresckow in *Stauffenberg* wirkten zwei Jahre danach in *Das Leben der Anderen* mit, in dem Tukur als überwachungsseligler Fahnder und Koch als, wie schon gesagt, kunstaffiner Konformist, der zum Rebellen mutiert, gegeneinander stehen. Ansonsten allerdings stand

Tukur, ebenfalls im Rollenfach des doppelbödigen Good German in Nazi-Uniform versiert (von *Mutters Courage*, 1995, bis *John Rabe*, 2009), auf derselben Seite wie Graf Stauffenberg: Elf Jahre bevor dessen Darsteller den Stammheimer Baader verkörperte, spielte Tukur dieselbe Rolle in *Stammheim* (BRD 1986). (Seine Laufbahn begann Tukur 1982 als Widerstandskämpfer mit Nachnamen Graf in *Die Weiße Rose*, inszeniert von Michael Verhoeven – nicht verwandt mit Paul Verhoeven, in dessen Regie Koch in *Black Book* spielte.)

Übrig bleiben, als Kondensat dieser genealogischen Verflechtungen, die Staatslenker des Deutschen Herbsts mit ihrer ambivalenten Kriegsschulung und späteren Läuterung, sowie Stauffenberg Koch und Tresckow Tukur als Männer mit schuldhafter Vergangenheit. Die Sinnergiebigkeit der narrativen und bio-historiografischen Trope »Läuterung« braucht die vorgängige Schuldverstrickung, so wie Einübung in die »Anti-Nazi-Norm« durch Transgression im Zeitgeschichtsfernsehen die zeitweilige Empathie mit dem deutschen Täter braucht. In Knopps *Sie wollten Hitler töten* wie auch in Baiers *Stauffenberg* dienen dazu Zitate aus Briefen des Grafen von der Front an seine Frau. In *Stauffenberg* verdeutlichen Szenen, in denen der »Graph« an Nina schreibt und sein innerer Monolog dazu den Brief liest, seinen Gesinnungswandel: Bevor er so weit ist, dass er brieflich bekennt »Mit offenen Augen sehe ich unser Vaterland in den Abgrund stürzen«, schreibt er aus dem »Polen-Feldzug« in rassistischer Verachtung über die dortige Bevölkerung als »unglaublicher Pöbel, sehr viele Juden und sehr viel Mischvolk: ein Volk, welches sich nur unter der Knute wohl fühlt«. Die Inszenierung der Bekehrungserzählung in Verbindung mit Stauffenbergs sensibilisiertem Blick geht hier bis in Details: Just als der innere Monolog »Juden« und »Mischvolk« in Polen erwähnt, ist von außerhalb des Hauses, in dem Stauffenberg schreibt, wie beiläufig eine kurze Maschinenpistolensalve zu hören, worauf der Schreibende eine Sekunde lang – zum ersten Mal – den Blick in die Richtung des Unrechts (einer zu vermutenden Exekution) wendet. In *Stauffenberg* gibt es drei Briefschreibe-Szenen, jedes Mal allein am Tisch im Halbdunkel. Diese Anblicke verknüpfen sich mit Bildern und Handlungsmotiven anderer genannter Sebastian-Koch-Rollen: Ob als seine Gefängnistagebücher nach draußen schmuggelnder Speer in Spandau, als DDR-Regimekritiker beim Tippen staatsfeindlicher Artikel für West-Printmedien in seiner verwanzten Wohnung, selbst als

Baader, der im Hochsicherheitstrakt Kassiber verschickt und Kommunikués fernsteuert, es geht bei Koch stets um isoliertes Schreiben von politisch brisanten, durch keine Zensur aufzuhaltenden Briefen.

Die Inszenierung von Knopps Doku geht einen Schritt weiter beim Angebot an ein deutsches Publikum, sich zeitweise ins wahrnehmende Bewusstsein eines Deutschen als Täter, Aggressor und Herrenmensch einzufühlen. In der dritten Folge von *Sie wollten Hitler töten* heißt es, Stauffenberg erlebe den deutschen Angriff auf Frankreich 1940 »wie im Siegesrausch«, und eine Voice-over zitiert aus seinem Brief an seine Frau: »Es ist ein unerhörter Vormarsch; eine wirkliche Invasion; ein unaufhaltsames Weiterstoßen, dem gegenüber die Franzosen nicht einmal den guten Willen zu kämpfen gezeigt haben. Sie ergeben sich zu Tausenden und fluten dann unbewacht, ganz auf sich gestellt, nach Osten. Wir erleben in erschütternder Form den Anfang des Zusammenbruchs einer großen Nation – nicht nur militärisch, sondern vor allem psychisch.« Im Bild ist dazu eine Montage aus deutschem Propaganda-Farbfilmmaterial zu sehen, das gefangengenommene französische Soldaten in Gruppen wie auch in Großaufnahme zeigt – und zwar ausschließlich Soldaten schwarzafrikanischer oder maghrebinischer Herkunft mit Turban oder Fez zur Uniform. Wer blickt hier, zumal so, dass sich dieses Bild ergibt? Wer sieht das so wie Stauffenberg? – um Jan Delays Frage zu paraphrasieren.

Knopps Einsatz der Bilder von Franko-Afrikanern erinnert an die rassistische Evidenz-Ideologie in NS-Propagandafilmen, wie sie schon Kracauer 1942 anhand der Bilder von »Negergesichtern« in *Sieg im Westen* analysierte.¹¹⁵ Dieser »Frankreichfeldzugs«-Film von 1941 bringt schwarzafrikanische Soldaten in französischer Uniform als Kriegsgefangene und zu Buschtrommelmusik Tanzende ins Bild, unmittelbar vor der Waffenstillstandsunterzeichnung in Compiègne; die ansonsten so redselige Voice-over bleibt vielsagend still, überlässt es dem völkischen Empfinden, aus der Bildfolge ihre Schlüsse über die Dringlichkeit des deutschen Angriffs auf Frankreich zu ziehen. Auch bei Knopp bleibt der Anblick der »Farbigen« – zumal in Farbe – als solcher unkommentiert und ist umso mehr bekräftigendes Zeichen für das, was in Stauffenbergs Brief steht: Die große Nation ist ohne guten Willen, sie bricht psychisch zusammen. Zwar folgt dem Briefzitat die Knopp'sche Standardfigur vom Regime der Verblendung: »Der schnelle Sieg trübt vorübergehend auch Stauffenbergs Blick auf die

Realitäten«, sagt die Voice-over. Doch gerade der getrübtte Blick hat sich da bereits als ein Mehr-Sehen angeboten, als Sichtbar-Werden, das über das im Rahmen der ZDF-Doku Sagbare hinausgeht: schleichende Afrikanisierung als zutagetretendes Symptom des Zusammenbruchs der Nation – eines von Knopps vielsagenden Zeichen, die ausdrücken, was Worte nicht sagen können oder dürfen.

Selbst im engen Materialkreis jener Filme, die den 20. Juli zeigen, stoßen wir auf ein weiteres Beispiel für genau diese Konstruktion: Im Erfolgsfilm *Canaris* – der 1954 den 20. Juli zu der in Kapitel 2 angeführten Kalender-Kamerafahrt verdichtet – gibt es einige Sequenzen aus NS-Wochenschaumaterial, die den historischen Fortgang der deutschen Außen- und Kriegspolitik verdeutlichen sollen; diese neu montierten und vertonten Sequenzen tun so, als wären sie NS-Propaganda. Die Sequenz zum »Frankreichfeldzug« kulminiert in einer Beschwörung der totalen Niederlage Frankreichs, mit den Worten »Diese Katastrophe heißt Vernichtung – Kapitulation – Gefangenschaft!«, im Schwarzweißbild dazu marokkanische Soldaten in französischer Uniform, die in Gefangenschaft geführt werden.

Audiovisuell montierte Einfühlung ins Imaginäre von Phobien: Erlaubt sich der ehemalige NS-Propagandafilmer Alfred Weidenmann in seinem *Canaris* einen Nachhall von Nazi-Rassismus, der 1954 problemlos an antiamerikanische Ressentiments gegenüber einer »Vernigierung« Westdeutschlands oder Europas anschließbar ist, so fungiert 2004 die inszenierte Empathie mit Stauffenbergs Nazi-Welt-Sicht im Rahmen einer komplexen Wissensökonomie. Der Anblick der Afrikaner, der Stauffenbergs Briefzitat auf den Bild-Punkt bringt, macht mehr sichtbar, »weiß mehr« als im staats(fernseh)öffentlichen Gedenkdiskurs zum 20. Juli offen artikulierbar ist, obwohl beide auf dasselbe abzielen: auf die Identitätspolitik eines postnationalen Europa. Knopps aus dem Nazi-Archiv heraus wiederaufgeführte Bilder zusammengetriebener, unverwandt starrender Afrikaner, die, so Stauffenbergs Brief, in Frankreich »unbewacht nach Osten«, also Richtung Deutschland, »fluten«, sie sind die obszöne Kehrseite des Versuchs, den 20. Juli deutscherseits als europäischen Gedenktag zu begehen. Es scheint bei den Feierlichkeiten mit angeschlossenem Fernseh-Event von 2004 tatsächlich darum zu gehen, »den Zusammenbruch einer großen Nation« zu »erleben«, von dem Stauffenberg schrieb; nicht den Zusammenbruch Frankreichs, aber den der Grande

Nation als Definitionsmodus kollektiver Selbstverständnisse, das Ende der Größe des Konzepts Nationalstaat, ein Problematisch-Werden nationaler Zugehörigkeit als Identitätsmodell.

Ein Wort zu Österreich: Österreich macht bei den Neubewertungen des 20. Juli bis hinein ins Postnationale von 2004 nicht mit. Das Land, in dem mit *Der 20. Juli 1944* a.k.a. *Das andere Leben* der erste Spielfilm zum 20. Juli entstand (Kapitel 2), geriert sich als etwas »anderes Deutschland«: als ein Nachfolgestaat des »Großdeutschen Reiches«, in dessen öffentlichem Diskurs eine nach wie vor hartnäckige Position die NS-Vergangenheit in Kategorien nationaler Opferschaft definiert. Wie in jedem Jahr fanden in Österreich auch 2004 keine Gedenkfeiern zum 20. Juli statt, weil der Umsturzversuch nicht mit Österreichs nationaler Identitätspolitik harmoniert. In österreichischen TV-Nachrichten vom 20. Juli 2004 (*Zeit im Bild* 2 und 3) wurde der greise Carl Szokoll, am 20. Juli 1944 in Wien als Verschwörer-Offizier aktiv, gefragt, warum trotz Beteiligung auch österreichischstämmiger Militärs am Umsturzversuch das offizielle Österreich auf Distanz zum Gedenken des 20. Juli bleibe. Szokolls ernüchternde Erklärung für diese »diffizile Haltung gegenüber dem Widerstand« war der Hinweis, die Männer des 20. Juli seien nicht für austropatriotisches Geschichtsverständnis reklamierbar, da sie nicht die Wiederherstellung der Eigenstaatlichkeit Österreichs beabsichtigt hätten (auch nicht, so Szokoll in fast boshaft anmutender Vollständigkeit, die Rückgabe des Saarlandes an Frankreich).

In Deutschland hingegen wird der 20. Juli und wurde er insbesondere zum 60. Jahrestag gefeiert. Das ZDF übertrug zum Teil live aus dem Bendlerblock: Das Gelöbnis von Bundeswehr-Rekruten fand diesmal im Beisein auch niederländischer Militärs statt, zu den Klängen auch der niederländischen Hymne und zu einer Ansprache des niederländischen Ministerpräsidenten Balkenende. Dieser, so der heute-Reporter, bezeichnete den deutschen Widerstand, konkret den mit den Juli-Verschwörern lose alliierten »Kreisauer Kreis«, als Grundlage für die moderne europäische Verfassung. In den *ARD-Tages-themen* hieß es, dass Balkenende »das Attentat als wichtigen Schritt auf dem Weg zum gemeinsamen Europa« sehe, und dass zwei Jahre zuvor, am 20. Juli 2002, der polnische Staatspräsident Kwaszniewski als Ehrengast dem Gelöbnis beigewohnt habe. Niederlande – Deutschland – Polen: eine EU-Achse vom Atlantik bis zur russischen Grenze.

Die Verbindungslinie zu Polen, als dem von Nazi-Besatzern am umfassendsten geschädigten Staat, wurde am selben Fernsehabend auch in *Frontal 21* bekräftigt: Dem Beitrag über die »Sippenhaft« der Kinder der Verschwörer folgte die Abmoderation »Der 20. Juli wurde heute bei den Gedenkfeiern in einem Atemzug mit dem 1. August gewürdigt – der Tag, an dem der Warschauer Aufstand gegen die Nazi-Besitzer begann, ebenfalls vor sechzig Jahren: europäischer Geist.«

Die Dialoge der Juli-Filme von 1955 beschworen die Rettung Europas im Zeichen des Kalten Krieges: Harnacks Stauffenberg stellte sich Deutschland als »neuen Kern zwischen Ost und West« vor; bei Pabst hieß es: »Die Amerikaner müssten doch wissen: Wenn der Osten erst einmal die deutschen Grenzen überrollt hat, ist Europa verloren«; Verschwörer-General Beck forderte die »Rettung nicht nur des deutschen, sondern europäischen Vaterlandes«. 2004 steht der europäische Geist in Gegensatz zum sichtbaren, geschichts- und willenslosen kollektiven afrikanischen Körper, wie Knopps Doku ihn zeigt. Europäischer Geist beruft sich auf die Spiritualität einer »Tradition, die christlich oder humanistisch geprägt war«, so Kanzler Schröder in seiner Rede. Und er bringt den individuellen Willen zur Geltung, denn, so Schröder: »Diese [Tradition] kannte einen Befehlshaber oberhalb des Staates und des Mannes an der Spitze: nämlich das eigene Gewissen.« Von der Regierungsspitze aus wurde 2004 eine Tradition angerufen, in der es ein deutsches Datum zu verorten galt, zumal nach dem doppelten Bruch mit den USA: impliziter Bruch mit der antikommunistischen Schutzmacht durch die Wiedervereinigung 1990, offener Bruch mit dem Militärbündnispartner über den Irakkrieg 2003. Die Anrufung verband postfordistisches Eigenverantwortungsethos (Selbstführung durchs Gewissen) mit dem »Leitkultur«-Diskurs vom christlichen Europa.

Was leisten der 20. Juli und die geschichtssinnträchtige Rebellenfigur Stauffenberg für postnationale Identitätsentwürfe? Schröders Appell ans Eigene des Gewissens jenseits des Staats verweist zunächst auf eine subnationale Ebene europäischer Identitätsbildung, die in TV-Bildern Stauffenbergs 2004 im Sinn der »Familie als Geschlecht« bespielt wird. Stand die »Aufarbeitung« von NS-Vergangenheit in den 1960er bis 1980er Jahren im Zeichen von Generationskonflikt und Traditionsbruch, so rücken nun intergenerationaler Konsens und Stolz der Nachkommen auf die Vorfahren in den Vordergrund: Das reicht

von Hardy Krüger jr. und Christopher Buchholz, den durch die Star-Namen ihrer Väter nobilitierten Nebendarstellern in *Stauffenberg* (der eine Sohn veröffentlichte 2006 das Filmporträt *Horst Buchholz – Mein Papa*), bis vor allem zu den Nachkommen der fast durchwegs adeligen Verschwörer des 20. Juli, die die Gedenkfernsehreportagen von 2004 ebenso bevölkern wie Knopps Vierteiler.

»Aus der Masse der Mitläufer ragen einzelne heraus, die sich zur letzten Konsequenz durchringen,« sagt die Voice-over in der *pre-credits sequence* von *Sie wollten Hitler töten*, Teil 1. Das Konzept des einsamen Durchschauens kollektiver Nazi-Verblendung ist elitär und aristokratisch angelegt, und das Familiengedächtnis nationalsozialistischer Gewalterfahrung lässt sich auch im Zeichen der Überlieferungsdauer dynastischer Stammbäume ausbreiten: Im Anschluss an die letzte Folge von Knopps Vierteiler brachte *Frontal 21* am 30. März 2004 einen Beitrag über »Enkel, die ihre Großväter nicht zur Ruhe kommen lassen wollen«, eben die Kinder der Kinder der Männer des 20. Juli. »Das Trauma der Fleischerhaken von Plötzensee: Es beherrscht die Enkel noch sechzig Jahre danach,« hieß es im Kommentar, und die Einmoderation gab zu bedenken: »Die Enkel, sie litten nicht zuletzt unter der Frage, ob die heldenhaften Großväter wirklich so glorreich waren.« Zumindest eine der Enkelinnen scheint der Reportage zufolge die Überzeugung gewonnen zu haben, dass dem wirklich so war: Sie fertigt expressive Tonplastiken ihres nach dem 20. Juli von Freislers Volksgesicht verurteilten Großvaters an.¹¹⁶ Am 20. Juli 2004, behandelte *Frontal 21* neuerlich NS-induzierte Krisenfälle der Familientradiation; es ging um die von der SS über die Kinder der Verschwörer verhängte Sippenhaft und Umbenennung. Peter Steinbach, Leiter der Gedenkstätte Deutscher Widerstand, erläuterte: »Man will im Grunde eine Sippe ausrotten: ausrotten nicht physisch, sondern indem man im Grunde den Familiennamen – und das ist im Grunde dann der weiteste Schritt der Sippenhaft – aus der Geschichte auslöscht.« Da klingt, zumal mit der Reizvokabel »ausrotten«, der opfermetaphorische Diskurs durch, der Aspekte des Massenmordes an den Juden – Namenlosigkeit der zahllosen Ermordeten, deren Tilgung aus lokalen Gedächtnissen – auf nicht-jüdische deutsche Geschädigte überträgt.

Das Ideologem der Analogisierung von Juden und Adeligen als NS-Opfergruppen ist einen Exkurs wert; Steinbach steht damit nicht allein da. Schon im US-Fernsehndrama *The Plot to Kill Hitler* gab es

1990 eine Szene, in der Gräfin Nina ihrer um Haltung besorgten Mutter, die das Übel der Zeit nicht sehen will und die Judenverfolgung als Gerücht abtut, entgegenhält, die Adelligen könnten Hitlers nächste Opfer werden. Auch in *Stauffenberg* ist dessen Schwiegermutter mit Regimekonformität assoziiert: Als sich beim letzten Abschied von seinen Kindern zwei von ihnen mit dem Hitlergruß vor ihm aufstellen, fragt Stauffenberg »Wo habt ihr denn das her?«; auf die im Bamberg des Jahres 1944 nur (schein)naiv zu stellende Frage antwortet ein Sohn »Von Oma!«, und Nina kommentiert: »Du kennst ja meine Mutter.«

Komplizierter gebaut ist die Analogisierung von Juden und Adel in den (in Kapitel 2 besprochenen) Episoden der US-Miniserie *War and Remembrance* (1988): Nach der nächtlichen Exekution der Verschwörer im Bendlerblock spricht die Voice-over, während die Kamera auf Stauffenbergs Leiche zufährt, von Hitlers Rache und deren Opfern: »More than five-thousand Germans, most of them innocent, including the last remnants of the old aristocracy – like Count Claus Schenk von Stauffenberg«. Dem folgt, in offen ironischer Abruptheit, ein Ortswechsel nach Chicago, mit Archivbildern von zur Melodie »Happy Days Are Here Again« jubelnden Massen: »On that same night, Hitler's global opponent has a very different turn of destiny.« Der Parteikonvent der US-Demokraten nominiert Roosevelt ein weiteres Mal als Präsidentschaftskandidat. Ist der totale Untergang des alten deutschen Adels auf mikrosequenzieller Ebene durch eine Figur des Kontrasts – zum massendemokratischen Akt der Parteitagsnominierung – markiert, so steht er in der Makrostruktur des stilprägenden Wechsels der Miniserie zwischen Schauplätzen und Figurengruppen im Kontext einer Analogiebildung. Diese vollzieht sich in *War and Remembrance* zwischen drei historischen Filmen, denen jeweils Attribute der Perfidie und der problematischen Rezeption zugeordnet sind. Innerhalb von zehn Minuten folgen in der Spielhandlung aufeinander: erstens die Vorführung von Filmaufnahmen jener grausamen Exekutionen am Galgen, für welche die »Fleischerhaken von Plötzensee« zur Chiffre geworden sind, vor Hitler und anderen feixenden NS-Größen, wobei Hitler das Zappeln des Juli-Verschwörers Stieff am Galgen mit derben Witzen und dem Ausruf »I want this film shown in every army headquarter and officers' school!« kommentiert; zweitens die Dreharbeiten zu jenem notorischen NS-Propagandafilm, der 1944 das Konzentrationslager Theresienstadt als

»paradise ghetto« hinstellte; drittens eine Archivmaterialsequenz über die Kriegslage im Herbst 1944, kulminierend in einer Montage grauenhafter Archivbilder verstümmelter Leichen im von der Roten Armee befreiten Vernichtungslager Majdanek, dazu eine Voice-over, derzufolge »the world's first glimpse of the Final Solution« von der BBC als »Soviet propaganda stunt« abgetan worden sei, und: »Inconceivable, says the New York Herald Tribune, and Majdanek is buried on the back pages!« Von diesem wahrheitsgetreuen, aber nicht adäquat gesehenen Film über den Holocaust, der mit den wahrheitsgetreuen Gräuelbildern aus Plötzensee (von strangulierten Adeligen) und deren völlig unangemessener Sichtung durch Hitler assoziiert ist, geht die Erzählung schließlich wieder nach Theresienstadt über, zum Abschluss der Dreharbeiten des verfälschenden Nazi-Films über den Holocaust.

Der Plötzensee-Hinrichtungsfilm in *War and Remembrance* ist eine nachgedrehte Szene. Der Plötzensee-Hinrichtungsfilm, den es wirklich gegeben und den Hitler wirklich gesehen hat, ist im letzten Teil von *Sie wollten Hitler töten* eingearbeitet in die Knopp-typische Anrufung von traumatischer Erinnerung und von geheimnisvollen Zeichen der Geschichte und des Nationalsozialismus als Herrschaft medialer Bilder: Die heute verschollenen Aufnahmen seien von Hitler mehrmals und zuletzt von Hinterbliebenen der Gehängten in den 1950er Jahren gesichtet worden, so die Voice-over, und: »Wer sie gesehen hat, vergisst sie nie.« Darauf erzählt Zeitzeuge Karl-Otmar von Aretin, laut Insert Historiker und Freund der Familie Stauffenberg, dass die Vorführung unter Hinterbliebenen nach dem Ohnmachtsanfall einer Sekretärin abgebrochen werden musste, und er erklärt die grausam-perfide Funktionsweise des bei der Exekution eingesetzten »Wippgalgens«. Zuvor jedoch kommt das Traumatische dieser Filmbilder in ganz anderer, fast unfreiwillig komischer Weise zur Sprache. Knopp präsentiert den bei ihm oft zitierten Kurt Larson aus dem einstigen »Führerbegleitkommando«, diesmal in seiner Eigenschaft als »Hitlers Filmvorführer« (ein Titelinserat, das sich wie ein Knoppscher Serientitel liest), der allerdings so gar nichts Aufregendes über das Plötzensee-Material zu sagen weiß: Dies sei ein Film, »wo auch der Galgen gezeigt wurde mit den hängenden Personen dran. Und da waren auch, wenn ich mich recht entsinne, mehrere Perspektiven und verschiedene Ansichten von verschiedenen Seiten, waren verschiedene Sachen gezeigt worden.« So wird die zum Film verdichtete

Geschichte erst richtig mysteriös; die von einem ehemaligen SS-Prätorianer völlig ungerührt in Plattdeutsch vorgetragene, technizistisch anmutende und, wie ein Slowburn-Witz, sich erst allmählich als semantisch völlig nichtssagend erweisende Wortspende ist vermutlich derjenige Moment, in dem das Knopp'sche Oeuvre einer genuin traumatischen Äußerung von Geschichtserfahrung am nächsten kommt.

Der Adel als Gegenstand einer traumatologischen Historiografie des Verschwindens, der Ausrottung gar: Es soll hier nun keinesfalls »Aristokraten-Bashing« betrieben werden – schon deshalb nicht, weil dies bereits Sache der Medialisierung des 20. Juli seitens des NS-Regimes war, etwa in Goebbels' diesem Thema gewidmeter Radiorede vom 26. Juli 1944: Dass »der Attentäter mit der englischen Hocharistokratie versippt war,« wird darin betont; von »letzten kümmerlichen Überbleibseln einer reaktionären Rückständigkeit« ist die Rede unter Verweis auf die Verschwörer, »die noch in den Vorstellungen des siebzehnten Jahrhunderts leben, die unseren Volksstaat nicht verstehen wollen und nicht verstehen können, die dem Führer nie verzeihen, [...] dass in unserem Regime jeder nur nach der Leistung und nicht nach Namen, Geburt und Vermögen gemessen wird.«¹¹⁷ Goebbels' paranoider Diskurs beschwört einen Gegensatz zwischen dem NS-»Volksstaat« und dem aristokratischen Identitätsmodell als Relikt pränationaler Vergangenheit. Heute wird zum einen Nazi-Deutschland als »Volksstaat«¹¹⁸, als nach innen egalisierende »Zustimmungsdiktatur« und Proto-Sozialstaat, historisiert und zum anderen der deutsche Widerstand auf breiter medialer Front »geadelt« und »europäisiert«; da scheint der aristokratische »gute Name« Sinnkapitalien für postnationale Alternativen zum krisenhaften Konzept des europäischen National- und Sozialstaatsbürgers bereitzustellen.

Stiftet der (Adels-)Name Tradition, wo die Nation es nicht mehr vermag? Ist Bewahrung ein Synonym für Widerstand? Zumindest den Umkehrschluss dazu legt die Tradition der Juli-Spielfilme nahe: Ein Monolog, der in fast allen auf Stauffenberg fokussierten Kino- und TV-Filmen vorkommt, zeigt das Vergessen des Namens als Verordnung und Gewaltakt des NS-Regimes. Am späten Abend des 20. Juli 1944 fällt Stauffenbergs Vorgesetzter, Generaloberst Fromm, über ihn und drei seiner engsten Mitverschwörer ein Todesurteil. In *The Plot to Kill Hitler* nennt Fromm die Namen der drei anderen Verurteilten (Oberst Mertz von Quirnheim, General Olbricht, Oberleutnant von

Haeften) und fügt, verächtlich auf den vor ihm stehenden Grafen bezogen, »and... that!« hinzu. In *Es geschah am 20. Juli* nennt Fromm Stauffenberg »diesen Oberst, dessen Namen ich vergessen habe«; in *Der 20. Juli*, im ZDF-Fernsehspiel *Claus Graf Stauffenberg: Porträt eines Attentäters* von 1968 und in der WDR-Dokumentation *Operation Walküre* von 1971 sagt er in der analogen Szene »diesen Oberst, dessen Namen ich nicht mehr kenne«, ebenso 2004 in *Stauffenberg*. Die ZDF-Spieldoku *Die Stunde der Offiziere* von 2004 (zu dieser und zur Spieldoku von 1971 mehr im nächsten Kapitel) variiert Fromms Formulierung zu »der Oberst, den ich mit Namen nicht nennen will«.

Die metaphorische Rede vom nicht mehr gekannten bzw. vergessenen Namen Stauffenberg impliziert einen Appell an die Öffentlichkeit als Film- und Fernsehpublikum, der NS-Politik, die Widerstandsfamilien und -namen aus der Geschichte tilgt, Widerstand zu leisten. Dass *The Plot to Kill Hitler* das Namens-Wortspiel des General Fromm nicht enthält, kompensiert dieses TV-Drama durch einen Schrifttitel vor dem Abspann: Triumphal wird das – als US-Fernsehpublikum adressierte – Publikum darüber aufgeklärt, dass heute in vielen deutschen Städten und Ortschaften Straßen nach Stauffenberg benannt seien. (Die ehemalige Bendlerstraße in Berlin heißt seit 20. Juli 1955 Stauffenbergstraße; das dortige Gebäude heißt aber immer noch Bendlerblock, nicht »Stauffenbergblock«.) Vom deutschen und österreichischen Publikum hingegen forderten und fordern deutsche Filme, solche Gedächtnisarbeit noch zu leisten: als Umgang mit historischer Vergangenheit, der auf den Aspekt bloßer Memorierung verkürzt wird, aufs Eben-nicht-Vergessen(-Haben) des Namens Stauffenberg. Wie schon die Voice-over am Ende von *Es geschah am 20. Juli* deklariert: »Nun liegt es an uns, ob dieses Opfer umsonst gewesen ist.«

Umsonst ist nichts (nur der Tod). Der heutige Appell an den unvergesslichen Namen ist eine Frage von Werten, die sich aus kultureller Ökonomie, nicht aus nationalen Heldenopfern ableiten; eine Frage des Branding, nicht der Ehre. Der aristokratische Familienname und Stammbaum als schützenswertes identitäres Gut ist nicht etwa deshalb exemplarisch, weil europäische Subjektivität hinter ihre bürgerliche Verfasstheit zurück ins Feudalwesen gelangen will. Vielmehr steht dieses Gut in Entsprechung zu warenkulturellen Kategorien des »guten Namens«, der starken, unbeschädigten Marke, die »Qualität aus Tradition« verbürgt; so etwa die wie Markenzeichen fungierenden

Schauspielerdynastienamen Krüger und Buchholz. Der 20. Juli als europäischer Gedenktag, Stauffenberg als vorweggenommener Modelleuropäer im Zeichen des Verlusts an Größe, an symbolischer Integrations- und Legitimationfähigkeit, den das Konzept »Nation« zu gewärtigen hat: Schröder appelliert an den europäischen Geist im »eigenen Gewissen«; der implizit aristokratisch-familiäre Geschichtsdiskurs appelliert an Wissen um Eigentum und Eigenart, um Namen, die es eben nicht zu vergessen gilt, weil sie als Familiennamen *brand names* sind. Als solche ermöglichen sie Identität qua Distinktion, zumal wenn Europa sich und sein historisch akkumuliertes Reservoir an nationalkulturellen Unterschieden als Repertoire der Vielfalt verlässlicher Spitzengüter und renommierter Marken redefiniert.

Wenn hier nun, im Zweiklang mit dem wiedergewonnenen Brustton intergenerationalen Stolzes, auch eine Marketingrhetorik europäischer Geschichtsreichtumszonen, Wohlfühl-Standorte und Kulturhauptstädte mitschwingt, dann leitet dies auf die zweite subnationale Ebene europäischer Gedächtnis- und Identitätsbildung über, auf die Schröders Rede zum 20. Juli 2004 verweist: Mit der Anrufung christlich-humanistischer Prägung ist der Identitätsbildungskontext der gelebten Kultur, Europa als »Kulturraum«, angesprochen. Zum Feinkostladen, Dynastien-Biotop, Urlaubsziel und Kulturhauptstädte-Parcours Europa gesellt sich das oft beschworene »Europa der Regionen«, europäische Identität als fundiert im Lokalen und Verkörperten, als im Alltagsnahen tradierter Habitus aus spezifischen Gebräuchen und Wertschätzungsweisen. Die Evidenz des vor Ort Gelebten, des als unverwechselbar »Gefühlten« tritt an, um postnationale Identität zu refundieren, zu reterritorialisieren. Die Rückführung des Ethnos als Herkunft auf Ethos als Brauch, der einem Aufenthaltsort entspricht, die »ethische Wende«, wie sie laut Jacques Rancières Theorie politischer Ästhetik dem politisch-demokratischen Subjektivierungsakt entgegensteht:¹¹⁹ Eine ethische Wendung hin zur Verwurzelung in Identitätsböden, die als vorausgesetzt gedacht sind, vollzieht sich heute weniger zur romantischen Erde der Nation hin als zu einer kulturökonomischen Erdung in Europa als regionalisierte, hochgesicherte Wellness-Zone.

**SCHWABEN IN AFRIKA: BRIEFWECHSEL ZWISCHEN
GUIDO KNOPP UND STAUFFENBERG (2004)**

Auch das Europa der Regionen kommt 2004 ins Fernsehbild des 20. Juli. Es wird vermessen, hinsichtlich seiner Grenzen ausgelotet, zumal dort, wo es durch Versionen (»Wendungen«) eines »anderen Deutschland« sichtbar wird. Da ist zunächst der im dritten Kapitel erwähnte »etwas andere Goebbels« in Baiers *Stauffenberg*, dargestellt von TV-Comedian Olli Dittrich; dessen Erfolgsformat *Dittsche: Das wirklich wahre Leben* malt seit 2004 ein sozialsatirisches Bild eines »anderen Deutschland« aus, in der emphatischen »Lokalität« eines Imbissstandes in Kiez-Milieu. Ganz wie es in der schon zitierten Tageszeitungsrezension des Films¹²⁰ würdigend betont wurde, zeigt diese Darstellung den Propagandaminister nicht vorrangig als Funktionär eines (zumal ultranationalistischen) Nationalstaats, sondern: Dittrichs Forcierung des »rheinischen Sprechgesangs« akzentuiert die im Vergleich zu Amt, Macht und Pomp seiner Dienstvilla lächerliche Alltäglichkeit und Provinzialität von Joseph Goebbels in seiner Eigenschaft als Rheinländer mit unüberhörbarer Sprachfärbung.

Die sonst meist als »omnipräsent« imaginierte NS-Staatsmacht wird in der ostentativen Privatheit und den »Eigenheiten« eines gelebten Dialekts, einer inkarnierten Herkunftsregion, »lokalisiert«: Eine solche vom Schauspiel getragene Ästhetik der Lokalisierung ließe sich etwa auch am ARD-Vierteiler *Speer und er* diagnostizieren, an der Darstellung Hitlers durch den Tiroler Tobias Moretti, der Hitler im Privatgespräch merklich Österreichisch, zumal Oberösterreichisch, sprechen lässt. Die Lokalisierung-durch-Regionalisierung von NS-Größen ist vor allem insofern signifikant, als *Stauffenberg* dem hörbaren Rheinländer Goebbels einen hörbar schwäbischen Stauffenberg gegenüberstellt. Das andere Deutschland, das so versinnlicht wird, ist eines, in dem nicht der Staat, sondern die Region Männer prägt.

Im ersten Kapitel wurde dargelegt, wie 1955 Pabsts *Es geschah am 20. Juli* ein anderes Deutschland auch insofern beschwört, als der Stauffenberg dieses Films von Bernhard Wicki gespielt wird, einem Schweizer als Vertreter eines ganz anderen, besseren, Deutschland, unbelastet von nationalistischer Gewalt, seit jeher regionalistisch und quasi immer schon postnational. Auch in *Stauffenberg* steht an prominenter Stelle ein Schweizer, und der ist Schwabe: Karl Schweizer hieß

Stauffenbergs Chauffeur und Kammerdiener; im ARD-Film stolpert Schweizer am Morgen des 20. Juli im Nachthemd über Stauffenbergs bereitgestellte Aktentasche mit der Bombe darin, bevor er »Herrn Oberscht« weckt und jovial Schwäbisch mit ihm spricht: »Da isch de Mapp,« sagt er und stellt sie ihm hin. Gegen Filmende, zu Beginn der Exekutionsszene, ruft die Inszenierung uns den Chauffeur in Erinnerung, als der im LKW abgeführte Bruder Stauffenbergs ihm zuruft: »Schweizer! Es ist alles aus!« Noch nicht ganz; davor rückt Schweizer noch an zwei markante Strukturpositionen, die frühere Juli-Filme eröffnet haben: Ihm wird befohlen, mit den Scheinwerfern seines Wagens dem Hinrichtungskommando Licht zu spenden; er tritt an die Stelle derer, denen in Pabsts Exekutionsszene befohlen wurde, »Mehr Licht!« zu geben. Unmittelbar nach der Exekution tritt Schweizer in der vorletzten Szene des Films an die Stelle, die im Schlussbild von *The Plot to Kill Hitler* Nina von Stauffenberg besetzt hatte, während Hitler im Radio über das Attentat redete: 2004 hören wir Hitlers Radio-O-Ton, während Schweizer, auch er ganz traumatisierter Zeuge, eine Kamerafahrt lang hemmungslos am Steuer seines Wagens schluchzt.

Der Schwabe Schweizer spendet Licht, in dem Stauffenberg als Modelleuropäer erstrahlt. Guido Knopps auf *Sie wollten Hitler töten* basierendes Buch, stilisiert Schwäbisch-Sein zum Synonym für Widerstand, zumindest zum sektenhaft resistenten Milieu: »Über die Eigenart der Schwaben, sich in den entlegensten Winkeln der Welt in treuer Heimatliebe zusammenzufinden, sagte [Stauffenberg] später einmal: ›Die einzige Loge, die Hitler nicht auflösen konnte, waren die Schwaben.«¹²¹ In einer Loge (der Berliner Oper) beginnt Baiers *Stauffenberg*; auch ein Zusammenfinden heimatliebender Schwaben in entlegenem Weltwinkel zeigt der Film, als Version/Antizipation seines eben beschriebenen Schlussbilds: Totentrauer eines Schwaben um einen anderen Schwaben als Verkörperung des besseren, postnational-regionalen Deutschland in einem Wehrmachtsfahrzeug, im Beisein des repräsentierten Hitler als Verkörperung des schlechten, nationalen Deutschland. Gemeint ist die im vorigen Kapitel schon erwähnte, im April 1943 in einem als Kartenraum fungierenden Stabswagen spielende Szene: Der Graf begrüßt Oberleutnant Färber, einen Neuzugang in seiner Truppe, der aus derselben Region wie er stammt: »Nu saged Se bloß, Sie sind Schwabe!« ruft Stauffenberg. Man plaudert kurz und mit betonter Sprach-Färbung über »Lautlingen« und »Böblingen«, bis

ein englischer Tieffliegerangriff jäh das schwäbische Idyll stört und Stauffenbergs Gesprächspartner eine tödliche Verletzung zufügt. »Du hauchst mir aber jetzt ned ab! Schwabe´ müsse´ doch z´sammehalde!« ruft der Graf verzweifelt, während der junge Kamerad in seinen Armen röchelnd verstirbt.

Jener Tieffliegerangriff, der Stauffenberg eine Hand und ein Auge kostete, erfolgt erst in der nächsten Filmszene; gemessen an klassischen Dramaturgien des Entscheidungsmoments wirkt das wie ein Aufguss der Szene mit dem sterbenden Schwaben. Diese erscheint vor allem dadurch als Schlüsselszene, dass an ihrem Ende Stauffenberg vollständig zum Regimegegner gereift ist, der einem Hitlerbild wütende Vorwürfe wegen des Todes des schwäbischen Kameraden macht. Mit dieser Szene ist die Kette der Erweckungserlebnisse in *Stauffenberg* abgeschlossen; nun muss der Graf quasi nur noch Auge und Hand verlieren, um als durch Amputation kompletierter Widerständler für den Umsturzplot des Films bereitzustehen.

Die Erweckung, deren Zuspitzung mit dem dialektalen Ausruf der Erkenntnis einsetzt, dass Schwaben doch zusammenhalten müssen, befällt Stauffenberg in der Wüste Nordafrikas. In der Wüste hat er, in fast biblischer Manier, eine Vision, die fordert, der Staatsführung die Gefolgschaft zu kündigen und die Bindung an seine Herkunftsregion zu bekräftigen. Die ethische Wendung zur Region ist in den Metaphernketten des Films auch insofern mit der Vorstellung eines lebensprägenden (Neuen) Bundes assoziiert, als der eine Schwabe (der Chauffeur Schweizer) an die Stelle der trauernden Ehefrau Nina tritt, der andere Schwabe in Stauffenbergs Armen liegt und Nina selbst ihrem Mann nach dessen Rückkehr bzw. Wiedererwachen aus Afrika erzählt, seine amputierte Hand sei mitsamt dem Ehering in Tunis geworfen worden. Ein Stück von ihm, zumal das Signum der Bindung, bleibt wie der junge Färber in der Wüste.¹²²

Stauffenbergs Zeit in Afrika: In den Kinofilmen von 1955 kommt sie nie ins Bild; in *Der 20. Juli* trägt er noch Afrika-Korps-Uniform, als er zu Beginn in Berlin ankommt und den Hitlergruß eines Hitlerjungen nicht erwidert – alles ist schon klar und widerständig. *Porträt eines Attentäters* zeigte 1968 den Luftangriff in Tunesien, bei dem Stauffenberg Hand und Auge verlor, in einer fast abstrakten Montage aus einer Großaufnahme des Auto fahrenden Grafen und Archivbildern zweier britischer Jagdflugzeuge: Afrika wird hier nicht zum phä-

nomenalen Raum. In *The Plot to Kill Hitler* gab es 1990 eine Afrika-Szene, die allerdings nicht in der Wüste, sondern (agentenfilmhaft) in Tunis spielt und dazu dient, die Plot-Linie von Stauffenbergs Gesprächen mit Afrika-General und Widerstands-Sympathisant Rommel zu eröffnen. Zum eigendynamischen, bildlich prägnanten Raum der Erfahrung wird Afrika erst in *Stauffenberg* mit seinen beiden im April 1943 in Tunesien spielenden Szenen, deren goldgelb-sandiger Wüsten-Look hervorsticht und einen Hauch von Historical Epic ins kleine Bildschirmbild wehen lässt; entsprechend breit werden deren aufwändige, Fuhrpark-intensive Location-Drehs im Making Of zu *Stauffenberg* betont. Gedreht wurde, wie schon die Italowestern der 1960er Jahre, in Spanien (allerdings in Nordspanien, nicht in Almeria). Wie sehr Spanien Arbeitslager ist, mit gigantischen Landwirtschaften, in denen afrikanische ArbeitsmigrantInnen billig Mehrwert generieren, sieht man im fertigen *Stauffenberg*-Film so wenig wie den Umstand, dass bei trübem Wetter gedreht wurde: Alles im Bild ist Gold. Dafür erfahren wir, dass die Szene mit dem Tod des Schwab-Afrikaners Färber in Stauffenbergs Armen die letzte Einstellung am letzten Drehtag von *Stauffenberg* war; nach der Schlussklappe wird applaudiert, und der Färber-Darsteller gratuliert Sebastian Koch überschwänglich. Mit seiner Nazi-Frisur sieht der Kleindarsteller aus wie Tom Cruise bei der Bambi-Verleihung 2007.

Aber dazu später. Baiers ARD-Film zeigt, wie Stauffenberg (noch vor Tunesien) in Ostpreußen auf der Offizierstoilette seinen Mitverschwörer General Fellgiebel kennenlernt. Letztere Rolle spielt der Salzburger Harald Krassnitzer, der durch seine *Tatort*-, *Bergdoktor*- und *Winzerkönig*-Hauptrollen zur Ikone des deutsch-österreichischen Fernseh-Regionalismus avancierte. Im Februar 1943 sieht Stauffenberg den über Hitler schimpfenden Bergdoktor, fast besinnungslos vor Trunkenheit, Übelkeit und Wut, auf dem Boden des Herrenklos liegen; Ende April 1943, so der Plot, wacht Stauffenberg mit nur noch einer Hand und einem Auge im Münchner Lazarett auf. Dazwischen war er zwei Szenen lang in Afrika. Was bringt ihn nach Afrika? Das narrative Vehikel seines Übergangs ist der dritte Brief, den er in dem Film an Nina schreibt. Diese Brief-Szene zeigt nur noch seine schreibende Hand; sein innerer Monolog liegt über einem Establishing Shot der Wüste: »Ich werde mich nach Afrika an die Front versetzen lassen. Eine andere Möglichkeit gibt es für mich nicht.«

In *Der 20. Juli* von 1955 implizierte die Raum-Politik der universellen »Front« eine Rehabilitation des deutschen Soldaten: eine Wendung vom Bild des Herrenrassekriegers zum Bild des Staatsbürgers, der sich in einer republikanischen Öffentlichkeit positioniert. Die Voice-over von Knopps *Sie wollten Hitler töten*, Folge 3, verdichtet die Entgegensetzung von deutscher Täterschaft und Front-Erfahrung: Stauffenberg geht »weg von den Schreibtischtätern, zur deutschen Wüsten-truppe in Tunesien«. In *Stauffenberg* wird die Front, an die der Soldat vor seinen Zweifeln flieht, zum identitären Existenzial: zum Ort einer unhintergehbaren, nicht länger abzuweisenden, am eigenen Leib erfahrenen Wahrheit über das, was man ist. Dass Stauffenberg Schwabe ist, dass er eine Herkunftsstadt und einen Herkunftsdialekt hat, dass Schwaben zusammenhalten müssen, diese Erweckung zur selbstbewussten regionalen Identität (in späterer Folge auch zum Selbstverständnis als Zeugungsmotor reichlicher familiärer Fortpflanzung – die Szene mit seiner »Bilanz«: vier »gezeugte« Kinder gegen Hitlers Vernichtung Europas, siehe Kapitel 3) erlebt er an jener Front, die die Grenze Europas markiert. Ein postnationales Europa der Regionen definiert, markiert sich hier gegenüber dem Norden eines Kontinents, aus dem heraus immer neue Flüchtlings- und Migrationsbewegungen die abgedichteten Wohlstandszonengrenzen der EU überschreiten. Das Afrika, in dem Stauffenberg zum Widerstandskämpfer, folglich zum Deutschen-als-Europäer, zumal zum Europäer-als-Schwaben wird, ist menschenleer, bloße Wüste, ist das vom Afrika-Korps kaum zu haltende barbarische Außen eines Imperiums oder auch eines Deutschland, das heute (gemäß der transgressiven Formulierung in der 2002 ausgegebenen Verteidigungsdoktrin seine Sicherheit und Interessen auch am Hindukusch verteidigt).

Die anderen, die nicht-schwäbischen, nicht-deutschen, nicht-europäischen Körper, die in dieser Wüste nicht heimisch, sondern kategorisch und notorisch mobil und schwer aufzufinden sind, sie sind in dieser Szene weniger präsent denn insistent, im Modus eines Spuks, einer Ungleichzeitigkeit, einer Übertragung. Medium der Übertragung sind Stauffenbergs Briefe bzw. Briefszenen bei Baier und Knopp: Die Afrikaner sind in Tunesien so unsichtbar wie die Polen, der »unglaubliche Pöbel« in der Briefszene zu Beginn von *Stauffenberg*, in welcher der innere Monolog des Grafen noch obszöne Herrenvolk-Phantasien artikuliert: »Ein Volk, welches sich nur unter

der Knute wohlfühlt. Überall unendliche Armut und Verschlamptheit. Die Tausenden von Gefangenen werden unserer Landwirtschaft recht gut tun.«

Wem kommt im Baier-Knopp-Komplex am Ende die Rolle des unglaublichen Pöbels zu? Nicht mehr den Polen, denn die waren 2002 Ehrengäste beim Berliner Gelöbnis, und der Warschauer Aufstand von 1944 steht an der Medienfront von *Frontal 21* mit dem 20. Juli für »europäischen Geist«. Wohnt der Pöbel noch weiter im Osten? Es gibt einen Pöbel in Weißrussland, dessen Anblick der Graf nicht als »unglaublich« empfindet, sondern als »Unfassbar!«. So lautet Stauffenbergs erschütterter Kommentar, nachdem (wie am Ende von Kapitel 3 ausgeführt) das jüdische Mädchen in ihrer Medienfunktion als Opfer-Zeugin von einem deutschen Massaker erzählt und Tresckow dem zu bekehrenden Kamerad ein Foto der Familie der Überlebenden gereicht hat: Dessen close-up zeigt eine bäuerlich-ärmliche Familie, während das Mädchen in einer Großaufnahme ihrer Hände stumm bis vier zählt. Damit ist dieser Pöbel mit Stauffenbergs Familienfoto und seiner »Bilanz« assoziiert, in der ebenfalls im Zeichen des NS-Massenmordes bis vier gezählt wird. Die Juden als dessen kardinale Opfergruppe sind in *Stauffenberg* durch die selbstviktimisierende Emulation des Geschichtsgedächtnisses von Trauma und Ausrottung eingemeindet. Eine Wechselseitigkeit zwischen deutschem Adel und weißrussischem Landproletariat ist im Zeichen der Bildverknüpfung zweier Familienfotos unter Stauffenbergs Blick angedeutet, nicht mehr und nicht weniger.

Umso sichtbarer ist der letztgültige unglaubliche Pöbel, dessen billige Arbeitskraft europäischen Landwirtschaften gut tut, in der Briefsequenz von Knopps *Sie wollten Hitler töten*, Teil 3: in Bildern von Afrikanern, die, so Knopps Stauffenberg-Brief, zu Tausenden unbewacht Richtung Deutschland fluten. Empathie in die Nazi-Verblendung erlaubt, die Inszenierung heutiger Panik vor dem Schwarzen Mann auszukosten. Wo das ganzkörperlich kulturalisierte Regional-subjekt, unter Ausblendung allfälliger Verfasstheit als Staatsbürger, direkt dem rassistisch wahrgenommenen Anderen ins Auge schaut, an dieser Front zeigt ein Europa, das sich am 20. Juli als postnational, aber reich an Adelsnamen, Markenzeichen und gelebtem Ethos imaginiert, die obszöne Kehrseite seiner Visionen, und ein anderes Deutschland wird im Bild seiner Phobien sichtbar.

5. Es lebe das Andere!

Ethik und Genetik: Was Stauffenberg-Dokus bezeugen

1978 kommt es im britisch-amerikanischen Verschwörungsthiller *The Boys from Brazil* zu einem Gipfeltreffen der Stauffenberge. In Franklin J. Schaffners Film, der so aberwitzig ist wie sein Verleihtitel *Geheimakte Viertes Reich* vermuten lässt, wirken drei Stauffenberg-Darsteller mit; zwei von ihnen sind wir bereits begegnet. Bevor wir uns den Boys vom Bendlerblock zuwenden, bleiben wir kurz bei den *Boys from Brazil*. Der Film basiert auf einem Bestseller von Ira Levin, der zuvor die Romanvorlagen zu *Rosemary's Baby* (USA 1968) und *The Stepford Wives* (USA 1975) verfasst hatte. Es geht in diesen Filmen jeweils um eine diabolische Verschwörung, die künstliche Menschen hervorbringt und als Reproduktionszusammenhang an die Stelle der Familie tritt. Von solcher Biopolitik handelt auch *The Boys from Brazil*: Von seinem Dschungelversteck aus schleust der greise Dr. Mengele 94 männliche Babys, denen er die Gene Adolf Hitlers implantiert hat, in ahnungslose Adoptivfamilien auf der ganzen Welt ein. Mengele will Hitler klonen. »Er züchtet Schafe, er züchtet Menschen. Und um euch vor ihm zu warnen, sing ich ihm dieses Ständchen! Attention!« sang Jan Delay 2001 in »www.hitler.de«, dem Song mit dem »Stauffenberg-Echo« (abgehört in der Einleitung dieses Buchs).

Was Klonen heißt, ist 1978 in *The Boys from Brazil* (lange vor Dolly, dem Schaf) erklärungsbedürftig; also wird es von einem jungen Wiener Biologen erklärt. Der Schweizer, der diese Rolle spielt, wurde später selbst zu einer Verkörperung Hitlers, deren Anblick mehr ans Klonen denken ließ als an schauspielerische Repräsentation (Bruno Ganz in *Der Untergang* [D 2004]). Der Mann, dem der Biologe das Klonen der Boys erklärt, ist ein jüdischer Archivar und Verfolger von NS-Verbreche(r)n, angelehnt an den realen Simon Wiesenthal. Seine Wiener Büroräume, die unter der Last gestapelter Holocaust-Dokumente einzustürzen drohen, sind eine weitere Metapher des Films für »postfamiliale Weitergabe«: Ein traumatisch belastetes Archiv tritt an die Stelle der durch Massenmord abgerissenen Familientradition.

Bei den untergetauchten Alt- und Neonazis von *The Boys from Brazil* hingegen scheint das Generationenkontinuum intakt zu sein. Als Dietrich Hessen, Sohn von Wilhelm Hessen, wird ein junger Nazi-Agent eingeführt: Diese Nebenrolle mit dem an Rudolf Heß erinnernden Nachnamen spielt Sky Dumont, der Stauffenberg von *War and Remembrance* (USA 1988), hier im Abspann als »Guy Dumont« gelistet; als veritabler »guy« (und Frauenschwarm, wie in späteren Rollen) bringt ihn der Film ins Bild, etwa mit nacktem Oberkörper in einer Bettszene mit anschließendem Mord. In einer anderen Mordszene, allerdings als Opfer, wirkt Wolfgang Preiss mit, der Wirtschaftswunder-Kino-Mabuse und Stauffenberg von *Der 20. Juli* (1955; siehe Kapitel 1). Zufall und Drehbuch wollen es, dass auch er ein (in Schweden) untergetauchter Nazi ist und dass er deshalb seinen Besucher, einen von Mengeles Altnazi-Killern, aus dem Krieg kennt; dass er den darüber verblüfften Ex-Kamerad an den SS-Eid »My Honor is Loyalty« erinnert, wird ihm zum Verhängnis, weil er ihn ironischerweise damit zur Treue zu dem Auftrag mahnt, ihn zu ermorden.

Der »dritte Stauffenberg« hat eine Szene als Anwalt einer ehemaligen KZ-Aufseherin, die in einem Düsseldorfer Gefängnis ihren Prozess erwartet. Die Frau heißt Frieda Maloney, hat ihren Nachnamen von ihrem amerikanischen Nachkriegs-Ehemann und steht in dem Film auch insofern für ein Konzept von Familie als internationalem Hybrid, als sie Mengeles Adoptionsprogramm abgewickelt hat. Im Tausch gegen Anklage-Dokumente, die ihr Anwalt erhält, gibt sie dem Wiesenthal-Pendant von *The Boys from Brazil* Auskünfte über Mengeles Verbleib; dabei seien diese Nachforschungen doch hinfällig: »The world has forgotten, nobody cares!« sagt sie dem Archivar. Dieser Behauptung widerspricht jedoch der Moment, in dem man sieht, wie ihrem Anwalt Tränen in die Augen treten, als er einen Blick in eine Akte über die Verbrechen seiner Mandantin wirft.

Die Reichweite von Verschwörungen; die Verästelung von Stammbäumen; die Biopolitisierung des Familialen, das wird in *The Boys from Brazil* sinnstiftend, und das wurde in den vorigen Kapiteln anhand von Spielfilm- und Fernsehserien-Bildern Stauffenbergs erörtert. Für die nun folgende Auseinandersetzung mit TV-Dokumentationen zum 20. Juli sollten wir einen weiteren Gedanken, der zugleich Bild (und in diesem Sinn »Theorie«) ist, hinzunehmen. Den Gedanken führen uns die Anwaltstränen in hochverdichteter Form vor Augen:

Kein Dokument, auch kein Dokumentarfilm, ist bloß Wieder- und Weitergabe von Fakten; es ist immer auch Bild, das irritiert, an- und aufrührt. So weit, so schlicht.

Den Mandatar, der einer NS-Mörderin loyal dient und dann doch erschüttert ist, spielt in *The Boys from Brazil* Joachim Hansen. Ein Jahr nach dieser Rolle trat Hansen zusammen mit Sky Dumont im Fernsehspielfilm *Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand* auf, der von einem nationalpolitischen Mandatar als Prothesenhandträger handelt (produziert vom Bayerischen Rundfunk und der in Kapitel 2 gewürdigten Zagreber Jadran Film). Das führt zu weit; bleiben wir beim Thema. Als Sky Dumont 1988 als Stauffenberg in *War and Remembrance* seine Bombe in Hitlers Besprechungszimmer trägt, steht Joachim Hansen neben ihm, als einer der *regular actors* der Miniserie in der Rolle von Generaloberst Alfred Jodl. Joachim Hansens Karriere begann mit der Darstellung von Wehrmachtsoffizieren in BRD-Kriegsfilmern, etwa 1959 in *Hunde, wollt ihr ewig leben*, an der Seite von Wolfgang Preiss. 1971 gab Hansen den Stauffenberg.

**»WIE HABEN SIE GEGRÜSST?« OPERATION WALKÜRE
(1971), OPERATION RADETZKY (1992)**

Als Stauffenberg trat Joachim Hansen 1971 im WDR-Film *Operation Walküre* auf (nicht zu verwechseln mit dem in der deutschen Fassung titelgleichen *Valkyrie* von 2008). Die Figur des Grafen ist in der spiel-dokumentarischen Rekonstruktion des 20. Juli – und der Tage davor – auffallend peripher (ein großer Teil der Laufzeit gilt dem Umsturzschau- platz Frankreich). Das ist schon insofern erstaunlich, als der Zweiteiler mit Straßeninterviews beginnt, in denen überprüft wird, ob der 20. Juli den Bundesdeutschen um 1970 noch etwas sagt und ob ihnen dazu Namen einfallen; die Nennung »Stauffenberg« quittiert der Interviewer mit »Ja, richtig.« Test bestanden, Gedächtnis intakt, heißt das wohl. Die Umfrage ergibt: vierzig Prozent der Befragten sind rückblickend »für« das Attentat, sieben Prozent dagegen; 52 Prozent kennen keine Namen mehr. Das ist offenbar ein Notstand: »Wie konnte dieser Staatsstreich, ein Ereignis, das soviel Dramatik und soviel Moral enthält, so schnell vergessen werden?« fragt Joachim Fest, der in NS-Biografien versierte Journalist und Historiker, der die

Interviews führt und den (von Helmut Pigge geschriebenen) Film moderiert. Fest gibt die Tonlage der Geschichtsmedialisierung vor: »Wir haben uns um eine sachliche Darstellung bemüht, gleichermaßen entfernt von heroischer Verklärung wie von Verteufelung.« Zurschaustellung gelassener Sachlichkeit ist ein Markenzeichen des bis zu seinem Tod 2006 medial prominenten Diskursmachtträgers Joachim Fest. Bezeichnend dafür ist die Art, wie Stauffenbergs damaliger Chauffeur Karl Schweizer als Zeitzeuge eingesetzt wird: In breitem Schwäbisch erzählt Schweizer von den Glasaugen seines Chefs, die so häufig zu Bruch gingen, von der Aktentasche mit der Bombe in seinem Dienstzimmer und später, neben Fest im Hof des Berliner Bendlerblocks stehend, von seiner Festnahme nach der Exekution Stauffenbergs. Als Schweizer die Stimme versagt und er sich unter Tränen abwendet, ist Fest erst merklich bemüht, teilnahmslos wegzuschauen; dann gibt er dem Kameramann ein Zeichen zum Abbruch, der durch einen Jump Cut auf den weiter erzählenden Schweizer überspielt wird. Während Jo Baiers Stauffenberg-Spielfilm von 2004 die Tränen des Chauffeurs als Echtheitszertifikat traumatisierter Zeugenschaft inszeniert – ganz zu schweigen vom Schau- und Wahrheitswert der Zeitzeugen-Tränen bei Guido Knopp –, ist das Weinen eines Zeitzeugen 1971 noch Störung einer sachlichen Darstellung.

Dabei sollte man den Gestus von *Operation Walküre* nicht als verkrampft verstehen. Wie der Moderator ist auch der Film aristokratisch-cool: Man ist Fest, nicht streng. Franz Peter Wirth – der nach *Operation Walküre* eine TV-Fassung von Wolfgang Bauers *Change* drehte, bevor er sich mit der Miniserie *Die Rote Kapelle* 1972 wieder dem *regime change* in Nazi-Deutschland widmete – inszeniert modern: Zu Filmbeginn spekuliert eine Wochenschau als Fake-Doku, wie gut es Deutschland nach dem Gelingen des Umsturzes ergangen wäre; Joachim Hansen wird beim Schminken gezeigt; Übergänge zwischen Zeitzeugen-Interviews und szenischen Rekonstruktionen erfolgen entspannt durch Schwenk oder Hineinflanieren des Moderators in die Spielszenen. Das Pariser Hotel Majestic, 1944 Führungssitz der deutschen Besatzungsarmee, wurde, so die Voice-over, zur Drehzeit des Films für die Pariser »Vietnam-Gespräche« genutzt und könne daher nur mit Sondergenehmigung betreten werden; zu sehen ist dabei, wie Fest und ein Zeitzeuge dem Hotelportier ihre Genehmigung vorlegen, gefolgt von drei Darstellern in Wehrmachtsuniform, die dasselbe tun.



Joachim Hansen in *Operation Walküre* (1971)

Solche Ironisierung eines Schauplatzes und seiner raumzeitlich-politischen Determinanten steht in *Operation Walküre* unvermittelt neben einer Form historistisch-sachlicher Wissensvermittlung, die heute komisch anmutet. Es herrscht ein ungebrochener Gestus des »Wir befinden uns hier...« und des exakten Rekonstruierens: Da der Bendlerblock seit 1968 die Ausstellung *Widerstand gegen den Nationalsozialismus* beherberge, erklärt die Voice-over, konnte man dort nicht drehen, also wurden die dortigen Büros »im Atelier nachgebaut«, allerdings: »Der Gang war in Wirklichkeit viel länger. Er musste aus technischen Gründen verkürzt werden.« So ein Pech. Ansonsten versprühen Originalschauplätze ihre nachgerade magische Glaubwürdigkeit. Ein Zeitzeuge führt durch Rommels Arbeitszimmer in Frankreich: »Der sogenannte Gobelinsaal, ein in jeder Beziehung historischer Ort. An diesem Schreibtisch wurde 1685 der Widerruf des Edikts von Nantes unterzeichnet.« Ein anderer Zeitzeuge kennt am Ort von Rommels Verwundung noch jeden Strauch. Ein hektischer Hobbyhistoriker beschwört die Präsenz des »Führerhauptquartiers« *Wolfschanze* durch Zeigestab-Schwingen über einem detaillierten Architekturmodell der Anlage, bei dem nur die ins Bild ratternde

Modelleisenbahn fehlt, und durch Nachspielen des Attentats vor Ort (in Polen), indem er eine imaginäre Aktentasche »an genau dieser Stelle« abstellt, inmitten einer Wiese mit Grundmauerresten. »Wir befinden uns hier...« – weit entfernt von Knopps Geschichtsfernsehenssualismus der nachempfundenen Stimmungen und Bildwirkungen von Schauplätzen, dafür mitten in einer TV-Rhetorik des Bezeugens, wie sie heute fast nur noch in parodistischer Verdrehung (nach Art von Monty Pythons-Sketches) geläufig ist.

Der Ort, aus dem Wahrheit sprießt, ist in *Operation Walküre* noch das Historische im Sinn von Größe, Charisma, Ehrfurchtgebietsung. Das gilt auch für den Typus des Zeitzeugen: Den breit schwäbelnden, treuerherzigen Kraftfahrer Schweizer hält diese Doku schon deshalb kühl auf Distanz, weil er weder adelig noch bildungsprivilegiert noch ehemals hoher Offizier ist. Hier wird Generalsgeschichte geschrieben: Deren Auskunftgeber – Frauen sind nur in Form der Kürzestauftritte dreier merklich eingeschüchterter ehemaliger Wehrmachtssekretärinnen zugelassen – sprechen sachlich-souverän auf Augenhöhe mit Moderator Fest. Dementsprechend bekommt Walter Warlimont – bis 1944 als General im Wehrmachtsführungsamt tätig, in Nürnberg zu lebenslanger Haft verurteilt und kurz darauf begnadigt – nach 205 Minuten Dokumentation das Schlusswort. Auf die Frage, woran der Umsturz (den Fest gern »Putsch« nennt) 1944 gescheitert sei, deklamiert er in die Kamera: »Nach aller geschichtlichen Erfahrung der jüngsten Zeit sind eben Aufstand, Staatsstreich und Attentat dem deutschen Volkscharakter im Grunde fremd.« Es bedarf keiner allzu spitzfindigen Hermeneutik, um in diesem prominenten Resümee, das »deutschen Volkscharakter« dokumentieren will und dabei die Erfahrung mit deutschen Aufstandsphänomenen um 1970 als »fremd« definiert, die Artikulation eines damaligen Gegenwartsinteresses zu erkennen, das zugleich Joachim Fests jahrzehntelanges *innocent pleasure* ist: Es geht um Abrechnung mit »1968«, seiner Vorgeschichte und seinen Folgen, in der Historiografie des Nationalsozialismus und mit Mitteln apodiktischer Analogiebildung – in jüngster Zeit kulturpessimistisch artikuliert in Fests und Bernd Eichingers Beiträgen zum Geschichtsrevisionsblockbuster *Der Untergang* (und als küchenpsychologisch aufgeladene, ostentativ »gewagte« These bei Götz Aly).¹²³

Es ist müßig, sich lang damit aufzuhalten, was die Äußerungsinstanzen von *Operation Walküre* – sprich: Fest – am 20. Juli interessiert. Wenn Spielszenen und Interviews den Westalliierten rückwirkend ihre Nichtbereitschaft vorhalten, den Umsturz zu unterstützen und Deutschland als Großmacht und antisowjetischen Bündnispartner zu akzeptieren; wenn endlos debattiert und durch Szenenwiederholung samt Freeze Frame rekonstruiert wird, ob Stauffenberg am Abend des 20. Juli womöglich »unprovoziert« auf Hitler-loyale Offiziere geschossen hat (als würde das etwas, z.B. seine Exekution, rechtfertigen), dann ist das zu durchsichtig, um als Bild interessant zu sein. Gehen wir lieber baden: »Weise schlaffheit – nur im bade / Wahre gnade.«¹²⁴ Einen, der, wie er erzählt, am Mittag des 20. Juli hitzebedingt baden ging – in Pabsts Juli-Film waren das die seinsvergessenen Wehrmachtssekretärinnen –, gibt es auch in *Operation Walküre*.

Es ist Otto Ernst Remer, damals Major und Kommandeur des Berliner Wachbataillons *Großdeutschland*, den Hitler für seine beherzte Mitwirkung an der Niederschlagung des Umsturzversuchs zum Oberst beförderte, der im filmischen Geschichtsarchiv mit Aufnahmen seiner Durchhalterede vom Spätsommer 1944 vertreten ist, der in der Nachkriegs-BRD als Agitator der später verbotenen rechtsextremen »Sozialistischen Reichspartei« mit Hochverratsvorwürfen gegen überlebende Verschwörer des 20. Juli prozessierte, der selbst verurteilt wurde und sich der Haft durch mehrmalige Absetzung nach Spanien entzog.¹²⁵ Das alles erfährt man in *Operation Walküre* nicht über Remer, den die Doku ausführlich als Zeitzeugen wie auch als Spielszenenfigur ins Bild bringt. Diese Auslassung ist bildstiftend, weil sie so offenherzig artikuliert wird: Anstatt von Remers Parteilichkeit als Nazi ist von allem möglichen bis hin zu seinem Badespaß die Rede. Und dann ist da noch ein Moment, der sich aus der ostentativ modernen, selbstbewussten Inszenierung des Films ergibt: Der Darsteller, der Remer spielt, tritt in voller Montur an diesen heran, und fragt ihn, wie er seine Rolle am 20. Juli sehe, worauf der offenbar kurzfristig aus Spanien nach Berlin Zurückgeholte antwortet, er sei damals ein »unkomplizierter, sehr selbstsicherer Offizier« gewesen. Als der Darsteller ihn dann fragt, wie er, Remer, damals begrüßt habe, antwortet Remer: »Sehr verbindlich, leger, mit Anlegen der Hand an die Kopfbedeckung.«. Die Frage des Schauspielers klingt wie eine naive Bitte um Rat bei der Rollengestaltung; aber sie könnte als Akt des gezielten

Sich-Blöd-Stellens und der »performten Fehlleistung« (Thomas Elsaesser) gelesen werden, zumal eine Filmminute zuvor das Archivmaterial der 1944er-Propagandarede des jungen Remer zu sehen war, zu der er mit Hitlergruß antritt, verbunden mit einer (neu eingesprochenen) Voice-over, derzufolge die Wehrmacht nach dem 20. Juli den Hitlergruß als offizielle Grußform eingeführt habe.

Diese Sicht würde eine Spur legen hin zu einer Inszenierung, die die Instituierung eines Alt- und Neonazis als diskursgleichberechtigten Auskunftgeber subtil unterläuft. Allzu subtil vielleicht. Letztlich verrät die Wunsch- und Affektdisposition von *Operation Walküre* doch viel an verbotenen Sehnsüchten der Besiegten – auch und gerade dort, wo die Inszenierung sich ostentativ modisch gibt und mit Mockumentary oder Nouvelle Vague *light* kokettiert: etwa wenn die Fake-Doku-Wochenschau vom Deutschland nach dem gelungenen Umsturz über den wiedergefundenen Optimismus der Fronttruppe schwärmt (einmal mehr: Wir hätten gewinnen können – notfalls auch unter Beck und Stauffenberg); oder wenn die kostümierten Wehrmachtsoffiziere in jenes Pariser Hotel gehen, das einst Hauptquartier historischer Wehrmachtsoffiziere war; damit scheint auch angespielt zu sein, wie sich ein nach wie vor deutsch besetztes Paris anfühlen würde.

Paris wird wieder deutsch, Wien bleibt österreichisch.¹²⁶ Die Art, wie *Operation Walküre* den 20. Juli in Wien ins Bild bringt, hat etwas von *comic relief*: Hebt sich die Sprachfärbung der beiden Wiener Zeitzeugen – Oberst Kodré und Oberleutnant, später Major, Carl Szokoll – schon von jener der deutschen Auskunftgeber ab, so werden in den Spielszenen Ösi-Deutsch und Ösi-Habitus (so wie generell »die Deutschen« ihn sehen und so wie »die Österreicher« diesem Blick zu entsprechen versuchen) mit Gusto betont. 1948 hatte das Theater in der Josefstadt in *Das andere Leben* den Wiener 20. Juli inszeniert (vgl. Kapitel 2), 1971 sieht dieser aus wie eine WDR-Live-Übertragung aus der Josefstadt: Als Wiener SS- und Parteispitzen im Wehrkreiskommando festgesetzt werden, bittet Bert Fortell als Kodré, »sich nicht zu alterieren«, und offeriert den Festgehaltenen »eine Jause«; Michael Janisch macht als SS-Mann süffisante Witze, ein Offizier brüllt: »Warum geh'n von euch Oaschlechan kana zum Apparat?« Zum Abschluss der Wien-Episoden arrangiert die verspielte Regie ein (allzu merklich »gestelltes«) Wiedersehen der Zeitzeugen Kodré und Szokoll an ihrem alten Arbeitsplatz: Er habe, gesteht Szokoll spitzbübisch

seinem Chef von 1944, dessen Befehle zur Rückgängigmachung der Umsturzmaßnahmen nur mit Verzögerung weitergegeben, worauf Kodré verschmitzt zurücknäselt: »Das is' mir neu. Aber ich kann Sie natürlich nach so langer Zeit heute nicht mehr zur Verantwortung ziehen.« Es weht ein Hauch von Ossy Kolmann und Maxi Böhm.

Carl Szokoll ist ein Kapitel für sich (zumindest vier Absätze). In Kapitel 4 ist er bereits aufgetaucht, als Auskunftgeber u.a. zur österreichischen (Nicht-)Wahrnehmung des 20. Juli anlässlich des 60. Jahrestags. Er starb am 25. August 2004 (60. Jahrestag der Befreiung von Paris). An Szokoll ist spannend, dass er die medienkulturellen Doppelungen zwischen der Wehrmacht und der Welt des Films, von Widerstandshelden und Glamour-Figuren, auf die dieses Buch so oft hinweist, in seiner Biografie personifiziert. In den Nachkriegsjahrzehnten war er Filmproduzent, versiert in bundesdeutsch bzw. österreichisch ko-produzierten Komödien und Softsexklamotten, zumal von Franz Antel: *Casanova & Co* (1977) oder *Frau Wirtin hat auch einen Grafen* (1968; mit letzterem ist nicht Stauffenberg gemeint). Wenn man weiß, womit Szokoll tagtäglich beschäftigt war, als er 1970 für *Operation Walküre* vor die Kamera trat, dann kann man angesichts des flotten Mittfünfzigers mit Beat-Frisur und Showmasterkrawatte leicht sagen: Klar, der Mann ist Sexfilmproduzent (oder gar Porno-Graf). Davor und danach arbeitete Szokoll an Filmen mit, die dem Thema dieses Buchs näher sind: als Ideengeber zu Teil 2 und 3 von Antels *Bockerer-Tetralogie* und vor allem als Produzent der schon im ersten Kapitel erwähnten Wehrmachtsdramen *Die letzte Brücke* (A/YU 1954) mit Bernhard Wicki und *Der letzte Akt* (A 1955) von G. W. Pabst. Sein Ehrengrab auf dem Wiener Zentralfriedhof bekam Szokoll als »Retter von Wien«, der mit anderen Offizieren durch Weitergabe von Informationen an die Rote Armee den Kampf um die Stadt abzukürzen half. Szokolls Tätigkeiten im Kino und im Widerstand fließen zusammen im von ihm geschriebenen Fernsehspielfilm *Operation Radetzky: Widerstand gegen Hitler* (hergestellt 1992 für den ORF und das Zentralstudio für Dokumentarfilm Moskau, Regie: Anton Reitzenstein).

Der billig auf Video, dafür nostalgisierend in Schwarzweiß gedrehte Film ist nach dem Decknamen der Operation zur Rettung Wiens betitelt und handelt im ersten Drittel von Vorbereitungen und Abwicklung der Operation »Walküre«, des Umsturzversuchs vom 20. Juli, in Wien. Szokoll moderiert den Film ein und kommentiert ihn,

ein Schauspieler spielt ihn als Hauptfigur. (In einer Nebenrolle: der junge Klaus Händl, heute mit Namensschreibweise Händl Klaus als Schriftsteller und Filmemacher prominent.) Einige Szenen zeigen den nach dem 20. Juli hingerichteten Major Robert Bernardis, der in der Traditionsbildung des österreichischen Bundesheeres als »Austro-Stauffenberg« firmiert und zeitweise der Wiener Hauptverbindungs-mann des Grafen war. In diese Rolle (»Unser Mann in Wien!«) weiht Bernardis seinen Untergebenen Szokoll in einer Anfang 1944 auf Dienstbesuch im Bendlerblock spielenden Szene ein: Szokoll legt Stauffenberg detaillierte Informationen über Wiener SS- und Polizei-Mannstärken vor. Es ist ironisch, dass der Graf dabei so ins Bild kommt (vielmehr: nicht kommt) wie Hitler in den Juli-Filmen von 1955, also von hinten angeschnitten und als Off-Stimme: »A la bon-heur! Wollen Sie mich beeindrucken, Szokoll?«

Szokoll macht Eindruck. Und er arbeitet am Ausdruck. Zu Film-beginn (1943) loten er und sein deutscher Vorgesetzter einander durch versteckte Andeutungen aus: Ist der andere für den Widerstand zu gewinnen? Auch in diesem Kontext stellt sich die Frage nach der Art des Grüßens: Szokoll verwendet die im österreichischen Heer gebräuchliche (und durch die Schwejk-Figur mit Sich-blöd-Stellen assoziierte) Rapportformel »Melde gehorsamst!«; darauf hin spricht sein Chef ihn auf sein Selbstverständnis als Österreicher an, und man kommt ins Gespräch. Das Spiel mit Andeutungen: So dürr *Operation Radetzky* als Film auch daherkommt, diese einer Wiener Komödien-tradition zugeschriebene Interaktionsästhetik ist auch hier im Dialog akzentuiert. Dies fügt sich in den Austro- und Wiener Lokalpatriotis-mus, auf den Szokolls Moderation und Drehbuch abheben. Und: Die Vertraulichkeiten sind Teil eines skizzenhaften Bildes von zutagetretenden Geheimnissen und verbotenen Identitätsschätzen; in einer Szene spielen die noch siegessicheren Wiener Umstürzler – so erklärt Szokolls Voice-over die Situation – am Nachmittag des 20. Juli in einem Büro des Wehrkreiskommandos laut »die ›Yidishe Mame‹«; einer der Offiziere »hatte stets verbotene Schallplatten«.

Andererseits tritt Szokoll, der Ausdrucks-künstler, der 1943/44 einer der 18 in den »Walküre«-Plan zur Aufstandsbekämpfung einge-weihten Geheimnisträger war, in *Operation Radetzky* wie auch in sei-nen letzten ORF-Interviews als Subjekt einer gerade nicht andeutungs-haften Äußerung auf: Seine Ausdrucksweise ist ganz unverblümt.

Vielleicht erwartet man das von einem, der *Außer Rand und Band am Wolfgangsee* (1972) koproduziert hat; man erwartet es jedoch nicht im auf Würde bedachten Diskurs medialisierter Jahrestage. So spricht Szokoll in ORF-Fernsehinterviews im Juli-Jubiläumsjahr 2004 gelassen aus, dass die Verschwörer weder Österreich noch das Saarland aus dem »Reich« auszugliedern bereit waren (vgl. Kapitel 4), und dass man nicht glauben muss, der Mord an den Juden sei ihnen ein Hauptmotiv gewesen: »Der 20. Juli hat mit, äh, Kampf gegen Judentum überhaupt nichts zu tun,« erklärt Szokoll brüsk in distanzlosem Wording (*Zeit im Bild* 2, 23. Februar 2004, zur Erstaussstrahlung von *Stauffenberg*). Und in *Operation Radetzky* erläutert seine Voice-over den seitens des Regimes zur Niederschlagung von Aufständen gedachten »Walküre«-Alarmplan so: »Deutschlands Anstrengungen in der Rüstung konnten nur durch vermehrten Einsatz von Ausländern und Kriegsgefangenen aufrecht erhalten werden. [...] Stauffenbergs Vorschlag war nun, innerhalb der Ersatzeinheiten in der Heimat kleine, schlagkräftige Alarmeinheiten aufzustellen, um einen möglichen Aufstand dieser immer gefährlicher werdenden Zeitbombe zu verhindern.« Szokolls Entgegensetzung zwischen »Heimat« und »Ausländern« als »Zeitbombe« klingt wie revisionistische Übertretungsrhetorik, der es vor lauter Political Correctness zu eng wird und die *das auch einmal sagen dürfen* möchte – ist es aber nicht: 1992 ist in Österreich von politisch korrekter Ausdrucksweise noch keine Rede (und heute kaum eine), und einst deportierte »Fremdarbeiter« können damals noch rund 15 Jahre warten, bis die Republik sie als NS-Opfer anerkennt.

VON BERLIN NACH BERLICHINGEN MIT GOOGLE EARTH

Zum 60. Jahrestag des 20. Juli im Jahr 2004 trug Guido Knopp nicht nur den Vierteiler *Sie wollten Hitler töten* bei, sondern auch die von ihm zeitgeschichtsredaktionell betreute Spieldokumentation *Die Stunde der Offiziere*. Die Regie besorgte Hans-Erich Viet, das Drehbuch stammt von Hans-Christoph Blumenberg (der auch ähnliche ZDF-Spieldokus zur Endphase des »Dritten Reichs« inszeniert hat); Stauffenbergs Darsteller in den Spielszenen (mit dem strengsten Seitenscheitel *ever* und unweigerlich an Kyle MacLachlan als Special Agent Cooper in *Twin Peaks* erinnernd) ist der Tiroler Harald Schrott.



Harald Schrott in *Die Stunde der Offiziere* (2004)

Schon der Titel *Die Stunde der Offiziere* macht deutlich: Hier geht es um einen entscheidenden Augenblick (auch wenn der Handlungszeitraum die schon im Ansatz gescheiterten Hitler-Attentate von 1943 mit abdeckt). Zeit ist hier Kairos; anders jedoch als in Pabsts Juli-Film von 1955, in dem der Augenblick der Tat Routinen unterbricht und Erleuchtung einen Unterschied macht (siehe Kapitel 1), ist der Entscheidungsmoment hier inszeniert als die zugespitzte Zeit, in der zwei Bilder aufeinandertreffen. Man muss das nicht gleich als »dialektisches Bild« im Sinn Walter Benjamins verstehen; es geht jedenfalls um eine Konstellation von Bildern, die die Wahrnehmung irritiert und die Dringlichkeit einer Unterscheidung versinnlicht. In dieser Hinsicht ist *Die Stunde der Offiziere* paradigmatisch für das (deutsche) Fernsehbild des 20. Juli in den Nullerjahren: Das betrifft die Praxis des Umwidmens, Neu-Konstellierens von Archivfilmmaterial ebenso wie die ethisch-moralische Bildlichkeit von Anblicken, die verdeckte Kehrseiten haben. Für letzteres steht der Schlüsselbegriff der Verstricktheit, der ab 2004 diskursmächtig wird: Die Männer des 20. Juli – so heißt es immer wieder – waren selbst in Verbrechen des Regimes, zumal in den Vernichtungskrieg im Osten, verstrickt. Diese Trope impliziert bereits die Bildfigur des Dekouvrierens und Umwendens von der Vorderseite zum Virtuellen als Kehrseite (eine Drehung vom *recto* zum *verso* des Bildes, um eine Denkgeste aufzugreifen, die sich durchs filmtheoretische Gesamtwerk Thomas Elsaessers zieht).

Ewald von Kleist, am 20. Juli im Bendlerblock aktiv, heute einer der letzten lebenden Vertreter der Militäropposition, unterstreicht, dass der junge Stauffenberg vom Nationalsozialismus fasziniert gewesen sei: »Heute wird das alles mit leichter Hand so weggewischt.« Mit leichter Hand montiert das ZDF archivierte Zeitzeugen-Statements und Filmdokumente in verschiedene Formate ein: Kleists Wortspende kommt in *Sie wollten Hitler töten* wie auch in *Die Stunde der Offiziere* vor. So wie jeder Akteur ist auch jedes Bild immer schon verstrickt: ins Geflecht eines medialen Gedächtnisses und seiner Aktualisierungsprozesse. Jenes privat gedrehte Schmalfilmfragment, das die Erschießung von Juden in einem Massengrab in Libau (Lipaja) 1941 zeigt und im Zeitgeschichtsfernsehen immer wieder zur Illustration der allgemeinen Kriminalität von NS-Politik herhalten muss: *Die Stunde der Offiziere* zeigt es als Bild zur Voice-over, derzufolge lange Zeit verstrickte Offiziere jetzt »nicht länger mitschuldig werden [wollen] an den Verbrechen und der militärischen Katastrophe Deutschlands«.

Eine andere Montage in *Die Stunde der Offiziere* zeigt »illustrative« Opfer-Dokumente und einen sich aufraffenden Offizier in einer irritierenden Konstellation: In einer Spielszene spricht der junge Hauptmann Axel von dem Bussche Ende 1943 mit Stauffenberg in dessen Berliner Büro; die Unterredung endet mit der Bereitschaft Von dem Bussches zum Selbstmordattentat auf Hitler (das mit der Uniformvorführung, das auch *The Plot to Kill Hitler* thematisiert). Zu Beginn des Gesprächs testet Stauffenberg seinen Besucher durch ominöse Fragen aus, und als dieser von seiner für ihn traumatischen Zeugenschaft bei SS-Massakern an ukrainischen Juden erzählt, gerät der Dialog zum verhörartig gespielten und stakkatohaft geschnittenen Frage-Antwort-Ritual. Der seltsam zerhackte Dialog wird interpunktiert durch ein nur mit Musik vertontes Archivfilmdokument: Es ist jener offenbar versteckt aus einem Fenster gedrehte Moment, in dem ein deutscher Soldat im besetzten »Osten« ein Kind brutal von seiner Mutter trennt (die Mehrfachverwendung und semantische Variation dieses Archivfilms in früheren ZDF-Sendungen untersucht Judith Keilbach¹²⁷). Das Bild zeigt eine Tat; der Zeuge in der Spielszene erzählt eine andere: »Ich hätte mich zu ihnen in die ausgehobenen Gräber legen können.« Allerdings: Der das hier sagt, trägt eine schwarze Uniform mit groß im Bild prangenden Totenköpfen an den Krägen. Von dem Bussche war Offizier der Wehrmacht, nicht der SS;

sein Darsteller trägt hier die schwarze, totenkopfbestückte Uniform der Wehrmachts-Panzertruppe. (SS-Einheiten trugen den Totenkopf an der Mütze, die als Konzentrationslager-Wachen eingesetzten SS-Totenkopf-Verbände trugen ihn auch am rechten Uniformkragen.) Jedenfalls ist der Anblick der Kleidung und des Abzeichens unheilbar ins Bildgedächtnis der Holocaust-Medialisierung verstrickt; die Inszenierung von *Die Stunde der Offiziere* bleibt hier kommentarlos und nimmt offenbar leichte Verwirrung beim Publikum in Kauf, gewinnt jedoch den Montage-Effekt eines grellen Widerspruchs zwischen Bildern der Opfer(bereitschaft) und dem Anblick einer, wenn auch fälschlich, mit SS-Massenmord assoziierten Uniform.

In der *Stunde der Offiziere* kommt etwas ans Licht; so auch eines jener inkriminierenden Film- und Fotofundstücke, die den Re-Evaluierungsdiskurs im heutigen deutschen Zeitgeschichtsfernsehen prägen: General Friedrich Olbricht, einer der drei mit Stauffenberg am 20. Juli exekutierten Verschwörer, wird in Bild und Voice-over eingeführt als »ein gewiefter Verwaltungsfachmann, im Oktober `39 bei der Siegesparade in Warschau noch neben Hitler zu sehen«. Am sinnträchtigsten allerdings erfolgt die Zuspitzung der Stunde zum Kairos, in dem Bilder sich unterscheiden (müssen), hier in Form eines Hör-Bildes: Am Ende des Umsturzes werden vier Verschwörer im Bendlerblock exekutiert, wie in den meisten Juli-Filmen und im Rahmen der üblichen Variationsbreite der Darstellung. Entscheidend ist hier folgende Differenz: Im Zusammenbrechen ruft Stauffenberg »Es lebe das heilige Deu...!«. Ein junges Paar steht in einem Büro am Fenster zum Hof, sieht und hört ergriffen zu. »Es lebe das heilige Deutschland,« ergänzt der Mann leise das Gehörte; die Frau korrigiert: »»Das geheime Deutschland« hat er gerufen.« Hier könnte ein Hörfehler vorliegen.

Was haben sie gehört, und: Wer sind die beiden? Sie sind ein Leutnant und eine Angestellte der Nachrichtenzentrale im Oberkommando des Heeres in der Bendlerstraße. Als ZeugInnen der Exekution sind sie Pendant (schwacher Nachhall) des *romantic couple* Hauptmann Lindner / Fräulein Klee in *Der 20. Juli* von 1955; in Harnacks Film waren diese fiktiven Figuren am Umsturz beteiligt, blieben am Ende unerkannt und beobachteten erschüttert die Exekution. In *Die Stunde der Offiziere* ist das Paar aus der Fernschreibstube alles andere als am Umsturz beteiligt: Als die beiden »Walküre«-Befehle der Verschwörer übermitteln sollen, lesen sie (in zwei kurzen Szenen) die

Wortlaute der Fernschreiben wie zur Kontrolle, aber mit ungläubiger Skepsis, laut vor: Hier könnte ja ein Lesefehler vorliegen. Ein Paar, das in der Nachrichtenzentrale die zu übermittelnden Verschwörerbefehle anzweifelt und, mehr noch, deren Weitergabe blockiert, ist uns in Pabsts *Es geschah am 20. Juli* von 1955 begegnet (siehe Kapitel 1); es besteht allerdings aus zwei männlichen Angehörigen der Nachrichtenabteilung. Einer von beiden wird durch Pabsts Inszenierung als Hitler-Loyalherausgestellt, der zum Scheitern des Umsturzes beiträgt. Hier könnte ein moralischer Fehler vorliegen.

Was sagt die Geschichtswissenschaft? In einer Chronik des 20. Juli¹²⁸ ist zu lesen, der mit der Fernschreibübermittlung betraute Leutnant Röhrig habe Stunden vor der Erstürmung des Bendlerblocks seinem Chef gemeldet, er hege Bedenken und verzögere daher die Weitergabe der Verschwörerbefehle. Das steht wohl nicht nur in dieser Chronik so. In *Operation Walküre* gibt es 1971 eine Szene mit Interviewer Fest in einem Büro des Bendlerblocks, das seit 1968 zur Widerstands-Gedächtnisstätte umgewidmet ist (weshalb die Spielszenen dieser Doku dort nicht gedreht werden konnten); Fest liest aus einer »Informationsschrift der Bundeszentrale für Politische Bildung« vor, der zufolge der Umsturz u.a. an Röhrigs Verzögerungstaktik scheiterte. Neben ihm steht Wolfram Röhrig als Zeitzeuge und erklärt: »Diese Formulierung ist absolut falsch.« Hier könnte ein Schreibfehler vorliegen. Die verbreitete Darstellung gehe, so Röhrig, auf eine Alibikonstruktion gegenüber der Gestapo zurück; die Verzögerung habe de facto auf dem Mangel an zur Bearbeitung von Geheimbefehlen befugten Fernschreiberinnen beruht. Auf Nachfrage meint er, er hätte sich den Verschwörern angeschlossen, wenn sie ihn eingeweiht hätten; gescheitert seien diese an ihrer »Unterschätzung« der »Nachrichtenübermittlungsprobleme«. Hier könnte ein Planungsfehler vorliegen.

Wenn also 2004 in *Die Stunde der Offiziere* die Wehrmachtsangestellte namens Kitty ihren Kollegen am Fenster berichtet, dann gibt es zu dieser aktuellen Szene ein virtuelles Gedächtnisbild: Es ist der filmhistorische/historiografische Eisberg an Vorwürfen und Rechtfertigungen, die an dem Fernschreibleutnant hängen. Die gespaltene Spitze des Eisbergs ist die durch Kittys Korrektur seines Hörfehlers getroffene Unterscheidung zwischen »heiligem« und »geheimem« Deutschland in Stauffenbergs letzten Worten. Wo führt das geheime, das heimliche Deutschland hin? Zunächst zu Stefan George, dessen

Dichterkreis Stauffenberg und seine zwei Brüder im Teenageralter ab 1923 jahrelang angehörten. Aus Alexander Kluges Doku zu George (*Ten to Eleven*, auf RTL 14. April 2008) ist unter dem Titel *Von der Dichtung zur Tat* zu erfahren, der 20. Juli sei ein »poetisch fundierter Putsch« (Kluge) gewesen, der sich auf die George'sche Geheimgeschichte eines bis zu Staufferkönig Friedrich zurückreichenden elitären Deutschland berufe; und George-Biograf Thomas Karlauf verwirft die Überlieferung von Stauffenbergs »heiligem Deutschland« als Hörfehler, zugunsten des George'schen »geheimen Deutschland«.

Es ist wie bei der Frage, ob der Fernschreibleutnant verzögert hat oder nicht: Auch bei der Frage Heilig/Geheim zählt für die Untersuchung von Stauffenberg-Bildern (dokumentarischen ebenso wie spiel-filmhaften) und dessen, was sie »bezeugen«, weniger die »korrekte« Version als vielmehr, dass es die Unterscheidung gibt. Der 2004 gesetzte Einspruch, es heiße doch »geheim«, wirft rückwirkend ein Licht auf die »Heiligkeit«, legt es nahe, diese neu zu interpretieren. Wie es der Zufall – den es nicht gibt – so will, treffen auch die beiden bislang zirkulierenden englischsprachigen Stauffenberg-Exekutions-szenen eine Unterscheidung: »Long live holy Germany!« ruft Sky Dumont 1988 in *War and Remembrance*, »Long live our sacred Germany!« ruft Brad Davis 1990 in *The Plot to Kill Hitler*. »Sacred Germany« ist nahe beim »secret Germany«, also latent geheim. Was machen wir mit dem »holy Germany«? Ist es das latent »löchrige« Deutschland? Das wäre ein Übersetzungsfehler: Das Wort »holey« für »löchrig« gibt es nur als umgangssprachliches. Und doch...

Wir können der Bahn vom Heiligen zum Geheimen zum Löchri-gen oder auch vom »Holey« zur »Höhle« folgen; aber wir müssen nicht. Wir können auch fragen, was das sein könnte, dieses Heilige, das rückblickend als Heimliches erscheint. In beiden Fällen kommen wir zurück zu *Es geschah am 20. Juli*, zu Bild- und Aussagendetails, die im ersten Kapitel dargelegt wurden. Wenn wir Pabsts Film aus dem Jahr 1955 von den Nullerjahren aus retroaktiv lesen, dann zeigt sich da etwas im Aufblitzen, das es festzuhalten gilt. Oder auch: eine Botschaft, die damals nicht verstanden werden konnte, kommt heute an und macht Sinn. Wie ist das also (rückblickend gesehen) bei Pabst? Zunächst entspricht bei ihm das Heilige dem göttlichen Allwissen. Doch das allwissende Allerheiligste manifestiert sich in *Es geschah am 20. Juli* auch kurz durch Anrufung des Allerwertesten, als (wie

erwähnt) Verschwörer-General Olbricht mitten im Umsturz eine ostentativ ahnungslose Sekretärin (eine der vielen Sekretärinnen, die das Stauffenberg-Bilder-Universum bevölkern) anfährt »Dann sagen Sie dem Propagandaoffizier, er soll mich am Arsch lecken!«. In einem Filmdialog von 1955 klingt dies derbe Wort noch etwas gewagt; aber als solches ist es hier gerechtfertigt, weil es das existenzielle Wagnis der Entscheidungsstunde, das Kairos eines heiligen Augenblicks verdeutlichen soll, für den andere Regeln, die des Ausnahmezustands, gelten. Der Arsch gehört in Pabsts Juli-Inszenierung zum Heilig-Heimlichen, gehört mit zur »geheimnisvollen Tiefe«, wie sie auch Pabsts so betitelter Film von 1949 beschwört. *Geheimnisvolle Tiefe* beginnt (auch davon war in Kapitel 1 die Rede) mit dem programmatischen Schrifttitel »Wir bekennen uns zu dem Geschlecht, das aus dem Dunkel ins Helle strebt. Goethe«. Ein Goethe-Zitat. Von Goethe stammt bekanntlich auch das »Götz-Zitat«: Diese umgangssprachliche Chiffre ist eine Umschreibung aus jener Zeit, als die Aufforderung zum Am-Arsch-Lecken eher nur heimlich, also etwa kaum je in Filmdialogen, expliziert wurde. »Sag deinem Hauptmann: Vor Ihro Kaiserliche Majestät hab ich, wie immer, schuldigen Respekt! Er aber, sag's ihm, er kann mich im Arsche lecken!« Götz von Berlichingen mit der ei(ser)nen Hand ist Handprothesenträger wie – nein, leider nicht wie Olbricht, der Götz zitiert, sondern wie Stauffenberg, der in der Konstellation metonymisch impliziert ist. Bei Goethe spricht ein Reichsritter, ein seinem heiligen Souverän loyaler »Warlord«, der sich weigert, sich zu ergeben, die an einen Hauptmann gerichtete Aufforderung gegenüber einem »Trompeter« aus¹²⁹; bei Pabst spricht ein dem Allerheiligsten verpflichteter General die Aufforderung, die einem Propagandaoffizier gilt, gegenüber einer Sekretärin aus.

Karin Harrasser bietet eine diskursanalytische Sicht auf Goethes prothetische *body politics* der Männer- und Staats-Körper an: In *Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand* sei »Götzens Empfindungsfähigkeit und Impulsivität [...] mit der Kälte, Gefühllosigkeit und Sperrigkeit der künstlichen Hand kontrastiert, die wie ein schambesetzter Fremdkörper am lebendigen Leib« wirke. Harrasser liest Goethe als Dia- und Prognostiker einer machthistorischen »Umschaltstelle von einer mechanischen zu einer organischen Konzeption von Staat und Souveränität«. ¹³⁰ Goethes Götz und Pabsts Nachkriegsfilmhelden inklusive Stauffenberg, sie schalten prophetisch um von der

prothetischen »Marionettenwelt« zur geheimnisvoll-heiligen Tiefenwelt, aus der ein Geschlecht des Dunklen ins Helle strebt. Der Unterschied ist, dass es bei Goethe das Organische der Nation ist, das als ein ehemals noch Dunkles ins Licht der Geschichte, tritt. Pabst hingegen schaltet in seinen Nachkriegsfilmen nicht zur Nation um, sondern das Licht ein, das allerdings nur ganz tief unten in der Höhle zu finden ist, so wie das Heil der Rettung erst in der größten Krise leuchtet. Übersetzt in klassisch-psychoanalytische Formulierungen heißt Letzteres: *Flectere si nequeo superos, acheronta movebo* – also: Wenn ich die Götter nicht beugen kann, werde ich die Unterwelt aufrühren; das Motto von Freuds *Traumdeutung*. Oder auch: Wo Arsch war, muss Licht werden. Das Tiefe, Dunkle, potenziell lichte weil Wahrheitsfähige, in das uns die Abkehr von der Marionettenwelt führt: Bei Pabst blitzt es auf, 2004 ist es deutlich, dass das nicht mehr die Höhle als Kirche ist, sondern der allzumenschliche Leib, ein post-mechanischer, vitaler Körper, für den der Arsch ein zugespitztes Bild bietet.

Wo der einst heimliche Leib war, soll nun das Licht des Wissens, eines Wissens vom Leib, strahlen. Dieses Postulat lässt sich im Juli-Film-Universum in voller Konsequenz erst in den TV-Filmen von 2004 umsetzen. In *Die Stunde der Offiziere* ist die Sekretärin nicht mehr ahnungslos, sondern formuliert mit ihrer Berichtigung eines Hörfehlers ein Unterscheidungswissen – als wären Stauffenbergs letzte Worte »Er aber, sag's ihm, er kann mich –!« gewesen (warum nicht?), und als hätte der Leutnant neben ihr versucht, dies höflich zu überhören. Dadurch, dass Kitty das Heilige vom Heimlichen aus in Frage stellt, bezeugt sie, dass sich der Zustand des Heiligen verändert hat: Der Arsch, das Geschlecht, ein bislang verheimlichter Leib, oder besser, mit Foucault¹³¹: ein rückwirkend als Geheimnis konstruierter, diskursiv freizusetzender Leib ist nun das Heilige, in dessen Definition moderne, »organisierte« und »organisierende«, Macht sich gründet. Giorgio Agamben treibt Foucaults Biopolitik-Begriff weiter, indem er ihn in eine Theologie der Macht rückübersetzt: Der Ausnahmestatus des *homo sacer* ist demnach Produkt einer Macht, die ihre Subjekte in Zustände nackten Lebens versetzt. Souveränität, die Leben »heiligt«, indem sie es aus dem Geltungsbereich bürgerlichen Rechts ausschließt, es in diese »Herausnahme« einschließt, es in seiner Vogelfreiheit einsperrt und sich in diesem Akt gründet – diese Biopolitik sieht Agamben kristallin ausgeprägt in der mörderischen Praxis der NS-

Volkskörper-Pflege; dieses Machtparadigma erstreckte sich jedoch, so Agambens als Holocaust-Universalisierung höchst bestreitbare These, auf alle postdemokratischen Biomacht-Formationen.¹³² Das nächstliegende Beispiel ist da meist Guantánamo, ein Lager für Leute, die keine Rechtssubjekte sind. Aber geht es bei der Denkfigur von Leben, die der souveränen biopolitischen Formung ohne Vermittlung durch bürgerliche Verfasstheit ausgesetzt sind, nicht auch noch um etwas anderes?

Heiligkeit nackten Lebens, das bislang heimlich war, das tritt in den Juli-Filmen von 2004 zutage: Dass der Anblick eines kotzenden Generals auf einer Herrentoilette zur Etappe in Stauffenbergs Bekehrungsprozess wird wie im nach ihm benannten ARD-Film, das wäre 1955, 1968, 1971 undenkbar gewesen, allein deshalb, weil Kino und TV da noch keine auf dem Klo spielenden Szenen zeigten. 2004 hingegen führen uns auch in *Die Stunde der Offiziere* Spielszenen und Zeitzeugen-Interviews dorthin, wo auch der Kaiser zu Fuß hingeht. Es geht um ein weiteres gescheitertes Selbstmordbombenattentat auf Hitler: Attentäter Freiherr von Gersdorff kann die bereits scharfe Bombe gerade noch in die Kломuschel einer Herrentoilette entsorgen; zu der 1943 spielenden szenischen Rekonstruktion spricht Gersdorffs Tochter als Zeitzeugin über Vaters Klogang. Der Attentatsversuch fand im Berliner »Zeughaus« statt; als Zeug-Haus, Ort der Wahrheit, an dem bezeugt wird, erscheint in heutigen Juli-Filmen nicht zuletzt das Klo, Sitz des Arsches.

Schon eine kleine Szenenfolge aus *Die Stunde der Offiziere* macht deutlich, welche Heiligkeit heute das Authentische von sozialen Subjekten garantieren soll: Es ist nicht mehr der staatsmechanische Akt. Die Formalitätentreue der Umsturzoftiziere wird hier noch mehr als in früheren Filmen als bürokratisches Getue hingestellt, etwa wenn Olbricht sich weigert, die Unterschrift seines Chefs zu fälschen, was einen wichtigen Umsturzbefehl blockiert. An die Stelle der Signatur als bloße Formalität tritt das Signum des Leiblichen, wenn gleich darauf Zeitzeuge Ewald von Kleist erzählt, Stauffenberg sei am 20. Juli ein faszinierender Anblick gewesen, äußerlich völlig ruhig, »aber man merkte seine Erregung an seinem Atem.« Von der formellen Fassade zur Erregung in der Tiefe: auch das eine Bildkonstellation der Wahrheit verheißenden Unterscheidung. Spricht Von Kleist vom Atem, so liegt die Signatur Stauffenbergs für Jo Baier, den Regisseur von *Stauffenberg*, im Schweiß: Er habe, sagt er 2007 in der SWR-Doku

Stauffenberg – Eine Spurensuche, »seine Brüchigkeit, auch seine Angst zeigen« wollen, den Helden als »normalen Menschen«, »jemand, der Angst hat, der zittert, der Schweiß hat«. Wie in Kapitel 4 ausgeführt, zeigte Baiers sensualistische Inszenierung den Normalmenschen Stauffenberg als Modelleuropäer, zumal Schwabe: »Schwabe´ müsse´ doch z´ sammehalde!« Ein anderer, noch ungebräuchlicherer Euphemismus für das Götz-Zitat ist »Schwäbischer Gruß«.

Was also dokumentieren, was bezeugen heutige TV-Filme zum 20. Juli? Dass es Affekte gibt. Die gehüteten Empfindungen sind der kostbarste Schatz, zugleich die verwundbarste Stelle des konsumkulturellen Subjekts¹³³, das sich überall in der Geschichte wiederfinden will, als Sieger, der sich am liebsten als Opfer sieht. Sie sind »unser« genetischer Code, Schlüssel zur direkt aus der Bio-Politisierung des Leibes gewonnenen Subjektivität. Das administrierte Heilige ist die nackte Lebendigkeit ewig leidender westlicher Affekt-Körper, deren kontrollgesellschaftlich-therapeutisch moduliertes Fleisch mit seinen Wahrheit bergenden Säften. Das »Haben« des Schweißes, von dem Baier spricht, als Lebens-Form des Seins: Das Licht einer Erkenntnis, die skeptisch das Selbst und sein Genießen prüft, entspringt der Sorge um die Signifikanz von Darminhalten, wie sie in jedem Thermenhotel analytisch kultiviert wird. Der Wille zum Wissen heißt Wellness.

Die Bild-Konstellierung von Heiligkeit und Heimlichkeit als Wendung zum *dirty secret* als *sacred secret* und Wahrheitsort: Dies wird zum Universalschlüssel zur Sinnträchtigkeit von Geschichte und Politik in der Spieldokumentation *Virtual History – The Secret Plot to Kill Hitler*. Die 92-minütige britisch-amerikanische Koproduktion, 2004 von David McNab für Discovery Channel gedreht, beginnt mit dem Schrifttitel (bersetzt in der deutschsprachigen Fassung mit dem Titel *Die Verschwörung – Das Attentat vom 20. Juli bzw. Tötet Hitler!*): »Die nachgestellten Spielszenen des folgenden Programms entstanden mit Hilfe von CGI-Technik, die die Gesichter der Schauspieler durch Animationen ersetzt. Sie basieren auf historischen Fakten und Augenzeugenberichten und wurden – wie die nachträglich konstruierten Fotos – so bearbeitet, dass sie zum gezeigten Archivmaterial passen.« Signatur des Zusammenpassens von Archivmaterial ist hier, dass dieses Material, um im Sprach-Bild zu bleiben, »im Arsch« sein bzw. so aussehen muss: Die Inszenierung geht davon aus, dass die Bilder umso sinn- und wahrheitshaltiger werden, je mehr sie verwackelt, verhackt,

künstlich verknistert im Ton und durch gängige Bearbeitungsprogramme fehlbelichtet und verschrammt sind. Wir haben es hier mit jener (nicht mehr neuen) Bild-Wissens-Formation des Bezeugens zu tun, deren Erkenntnisökonomie gerade das fetischisiert, was die Bildreferenz stört und kompliziert. Vielmehr: Referenz dieser Bilder ist, mit Hito Steyerls Ausführungen zur »dokumentarischen Unschärfere-lation«¹³⁴ gedacht, nicht das Repräsentierte, sondern die modulierte Affektivität der Zuschauenden, zumal deren skeptische, zweifelnde Beziehung zum Bild. Die den Bildern immanente Unsicherheit verstärkt noch deren Wahrheitsanspruch gegenüber einem in verunsicherte Alltags- und Medienerfahrung eingeübten Publikum.

»Was wenn Kameras die Geschehnisse des 20. Juli aufgezeichnet hätten? Dies ist die Anatomie eines Tages, der den Lauf der Geschichte veränderte«, lautet ein zweiter Vor-Satz zu *Virtual History*. Garantiert der Defekt des Bildes dessen Überzeugungskraft, so liegt im Beiläufigen das Wesentliche einer historischen Figur: Stauffenbergs Sohn Berthold, bis 1994 Generalmajor der Bundeswehr, gibt als Zeitzeuge Auskunft über seinen Vater: »He was very good looking«, ist in BBC-Englisch aus dem O-Ton des Interviews zu hören; »Er war für sein Lachen berühmt«, fügt die Voice-over, die den Sohn eindeutscht, hinzu. Neben anderen Historikern tritt auch Joachim Fest als Experte auf: »Sein Verhalten: kalt.« Damit ist nicht der Habitus der für ihre kühle Gelassenheit renommierten Medienfigur Fest gemeint, sondern Fests Lieblingsthema; es geht um Hitler, und da weiß Fest Bescheid, etwa, wenn er von Hitlers kalten Rachedrohungen nach dem gescheiterten Attentat berichtet: »Jeder konnte spüren, dass eine ungeheure zerstörende Energie hinter jedem seiner Worte steckte.« Was jeder spüren, aber kaum jemand sehen konnte, sollen heute alle wissen: Der Film alterniert – entlang von Stauffenbergs Aktivitäten am 20. Juli 1944 – zwischen vier »Staatslenkern« und deren Erleben dieses Tages: Die virtuelle Kamera war retroaktiv dabei, als Churchill im Bett frühstückte, Roosevelt aus dem Rollstuhl fiel, Stalin mit seiner Haushälterin plauschte und Hitler sich beklagte, das Besenklappen der Putzfrauen im »Führerhauptquartier« hätte ihm den Schlaf geraubt. Was einst die Sekretärinnen waren, sind heute offenbar die Putzfrauen (an allem schuld); doch der Schmutz, den diese bearbeiten, hat seinen Erkenntnisstatus geändert: Anstelle des Lichts in geheimnisvoller Tiefe gibt heute ein *dirty secret* der Geschichte Strahlkraft.



Anonyme Darsteller in *Virtual History – The Secret Plot to Kill Hitler* (2004)

Ist dies nun bloß traditionelle *Great Man Histor(iograph)y*, aus einer »Schlüssellochperspektive«, aus der heraus sich manch privater Schmutzfleck an den Fassaden von Geschichtsgrößen festmachen lässt? Nein. Es geht um mehr, nicht nur um eine Hermeneutik des »Außen hui, innen pfui«; zumal es bei Hitler neuerdings ja umgekehrt zu sein scheint: außen pfui und angeblich sogar Antisemit, innen, im Privaten des Bunkers, grantelnder, aber einfühlsamer Chef, wenn wir der als Sekretärinnenperspektive getarnten Geschichtsrevision in *Der Untergang* glauben wollten.¹³⁵ In *Virtual History* ist letzterer auch nur Opfer – seiner Putzfrauen. Roosevelt hat eine schwere Kinderlähmung, die er seinem Volk verheimlicht, Stalin hat eine resche Haushälterin, Churchill hat keine Manieren. Neue Wissenslogistiken, von der Digitalisierung des Erdballs bis zum Einzug der Amateurfilme in Bild-Archive, werden hier inszenierungsprägend: Google Earth-artige Schwenk-Zooms von der *Wolfschanze* zur Diktatoren-Datscha verbinden sich mit *What if?*-Homemovies; dabei wird die Magie historischer Originalschauplätze abgelöst durch den Nimbus eines schlafzimmerhaften »Lokalen«, das immer schon virtuell globalisiert ist. Aber es geht eben nicht ums schmutzige Geheimnis oder »Krankheit« hinter der Fassade der Politik; vielmehr erscheint die Politik als selbst ganz von der Epistemologie des *dirty secret* durchdrungen.

The *Secret Plot* handelt vom *secret blot*, vom geheimen Schandfleck. Das betrifft vor allem die beiden keinesfalls als »Diktatoren« etikettierbaren Staatsmänner und deren Verhältnis zum deutschen Umsturzversuch: Roosevelt, so wird angedeutet, wäre der Umsturzregierung vielleicht wohlgesonnen, weil ein Separatfrieden mit Deutschland amerikanische Leben sparen könnte; aber auch er ist der Leidenswirklichkeit seiner Soldaten in jedem Sinn fern, wie deutlich wird, wenn er bei einem Marines-Manöver die Männer nur als kleine Figuren in der Ferne wahrnimmt. Über Churchill wiederum ist in *Virtual History* aus dem Tagebuch eines seiner Marschälle zu erfahren, dass die Briten nicht ahnen, wie gefährlich er für sie ist: Er will partout Giftgas gegen deutsche Städte einsetzen, was schlimme Vergeltung der Nazis zur Folge hätte. Mehr noch, über den titelgebenden *secret plot to kill Hitler* wussten britische Geheimdienste dem Film zufolge offenbar besser Bescheid als die Gestapo. Churchill jedoch verweigert dem Umsturz Unterstützung; er hält am Kriegsziel der Zerschlagung Deutschlands und an einer Allianz mit Stalin fest. Am Ende der Doku und des 20. Juli ist Stalin der einzige Nutznießer, der schwerkranke Roosevelt dem Tod viel näher als Hitler und die Ironie der Geschichte (von Google Earth aus gesehen) so perfid, dass, so wird insinuiert, die Intensivierung des Holocaust sich als Konsequenz des Umsturzversuchs erweist: Nach der Ausschaltung der Militäropposition habe sich das Machtverhältnis im NS-Staat noch mehr von der Wehrmacht zur SS verschoben, die nunmehr ihr »Endlösungs«-Programm forciert.

Welches Konzept von Virtualität kommt in *Virtual History – The Secret Plot to Kill Hitler* zum Tragen? Zunächst ist es, dem Alltagssprachgebrauch nach, das digitale Virtuelle als *random access* zur Welt und zur Geschichte. Aber es ist auch das Virtuelle im Deleuze'schen Sinn des Nicht-Aktuellen, der nicht mehr apriori unterschiedenen Kehrseite und des Unangeeigneten, das jede Intensions- und Handlungslogik unterläuft. In diesem Sinn wäre dieser Film ein Zeitbild im Zeichen des Bewusstseins- und Aktionsbruchs.¹³⁶ Dieses Virtuelle korrespondiert dem Motiv der »Ironie der Geschichte«, auf die der Film hinausläuft (das Resultat spottet der Absicht der Verschwörer; Churchill ist der Briten größter Feind). Und es entspricht Agambens Denkfigur vom Zutagetreten der Ununterscheidbarkeit von Akt und Inaktivität, Handeln und Ohnmacht, Eigenem und Un-eigentlichem im Bild als Geste; dafür steht bei Agamben der Begriff

Ethik oder Ethos. In diesem Sinn (und auch mit Deleuze weiter gedacht) wäre der Film ein Bild demütiger Entblößtheit vor dem Unentscheidbaren.¹³⁷

In einer dritten konzeptuellen Deutung – mit der auch Deleuze' Zeitbild-Begriff anders lesbar und die Nicht-Politik in Agambens Denken kritisierbar wird – lässt sich *Virtual History – The Secret Plot to Kill Hitler* in seiner virtualistischen und ethischen Dimension als beispielhaftes televisuell-digitales Filmbild dessen verstehen, was Jacques Rancière Ethik, Ethos und »ethische Wende« nennt: Ethos ist hier der Aufenthalt und weiters die Seinsweise, die einem Aufenthaltsort, einem Milieu, gemäß ist, die ganz auf diesen rückführbar ist. Bei Rancière ist Politik als Subjektivierung der Bruch mit einer dem sozialen Aufenthalt oder der kulturellen Identität gemäßen Seinsweise, also ein prekärer Akt der Unterscheidung; »Polizei« ist dem gegenüber eine jeweils aktuelle Festlegung sozialer Aufteilung; Ethik schließlich ist dasjenige Denken, das auf einer Nicht-Unterscheidung beharrt und die Ordnung aus dem Aufenthalt, das Recht aus dem Faktum, das Gesetz aus dem Sachzwang ableitet. Diese demütige Wendung hin zum Ethos, das die Möglichkeit der Akte auf das menschliche Maß begrenzt, entspricht einer Verwerfung der Politik, des Politischen als Akt der Störung eines Maßes. Die Anrufung des Nationalsozialismus und des Holocaust als Zeugnisse für die Unmöglichkeit und Heillosigkeit von Politik ist dann die konkrete post- bzw. konsensdemokratische Ausformung des ethischen Denkens.¹³⁸ Und: Rancières politische Begriffe müssen nicht erst ins Ästhetische übertragen werden, weil diese immer schon gedacht sind als ästhetische Konfigurationen der »Aufteilung des Sinnlichen« (Polizei), des Erscheinens als Streit und Bruch im Wahrnehmbaren (Politik) und der Anrufung von unangeeigneter Endlichkeit in der Wahrnehmung (Ethik).

Bezogen auf *Virtual History – The Secret Plot to Kill Hitler* heißt das: Was Churchill von Hitler unterscheidet, verblasst angesichts der Tatsache, dass alle Politik vom ihr immanenten *dirty secret* gezeichnet, von ihrem Ethos, ihrem Aufenthalt im Allzumenschlichen (im Zeughaus, im Boudoir) unheilbar durchdrungen ist. (Der nächste Schritt wäre, im Zeichen einer Nicht-Unterscheidung und Aufrechnung von Auschwitz mit Dresden alle Politik, auch die der Gegner Hitlers, für pfui zu erklären.) Damit ist dieser Film exemplarisch für das postpolitische Fernseh-Filmbild des Widerstands in den Nullerjahren. Was ist

heilig, worauf lässt sich gründen? Das Heimliche des Leiblichen, heißt es in *Die Stunde der Offiziere*; das Heimelige der Familie und das Familiäre der Konsumkultur, heißt es in *Stauffenberg*, dem Film, der darlegt, dass Widerstands-Fanatismus zum Nazi-Fanatismus keinen Unterschied macht (siehe Kapitel 3). Widerstand ist damit nicht mehr Politik der Unterscheidung und des Bruchs mit NS-Politik (oder mit völkischer Politik unter neueren Namen wie FPÖ oder BZÖ), sondern Bruch mit der Politik insgesamt. Widerstand gerät hier zur höheren Form von Wellness, Wendung zum Leib als Aufenthaltsort, Einübung in demütigen Umgang mit dem Trauma der Endlichkeit – und mit deren Virtualisierbarkeit ins Unendliche, als unvermittelter Kehrseite¹³⁹: Wiederfinden von »Erdung« im Dreck und in Google Earth gleichermaßen. Das Ethos des Traumas, der Wunde als Makel und Chance auf Öffnung, gibt sich als unaufhebbares Universal-Apriori der Trauer und setzt sich an die Stelle der Gerechtigkeit: an die Stelle eines Unrechts, an dem sich (im Sinn Rancières) das Universelle der Gerechtigkeit in Form eines singulären politischen Streits artikulieren könnte.

ST. AUFFENBERG AUS SCIENTOLLYWOOD

2007/2008, im Vorfeld des ersten großen Hollywood-Kinofilms, der dem 20. Juli gewidmet ist, sieht das deutsche Fernseh-Bild dieses Datums ähnlich aus wie 2004. Doch es gibt Unterschiede. Am 20. Juli 2008 fand das Berliner Bundeswehr-Gelöbnis erstmals nicht im Bendlerblock, sondern vor dem Reichstagsgebäude statt. Der Bundestag erhob Anspruch auf seine »Parlamentsarmee«, so eines der Schlagworte aus den TV-Nachrichten dieses Tages. »Von der Verteidigungsarmee über die Armee der Einheit zur Armee im Einsatz für den Frieden«, hieß es in der Rede von Verteidigungsminister Jung. »Dieser Staat wird euch nicht missbrauchen!«, so Ex-Kanzler Schmidt in seiner Ansprache an die RekrutInnen. Es geht da ums Ethos, um angemessenen, sich bescheidenden »Ge-Brauch«, den der Staat von der Armee macht. Und während nun die Geopolitik von Bundeswehr-Auslandseinsätzen in den Fokus rückt, tritt die bis 2004 forcierte »Europäisierung« des 20. Juli und des Gedenkakts (siehe Kapitel 4) etwas in den Hintergrund.

Das gilt auch für aktuelle TV-Dokus zur Militäropposition gegen Hitler. Der teilweise Wegfall der Deutungskategorie »Modelleuropäer avant la lettre« scheint den Weg zu neuer Hinterfragung freizumachen: In der erwähnten SWR-Doku *Stauffenberg – Eine Spurensuche* von 2007, zuletzt gesendet auf 3sat zur Primetime am 18. Juli 2008, erklärt Historiker Peter Steinbach, Stauffenberg sei über den Mord an Juden hinter der »Ostfront« informiert gewesen, und: »Das Problem ist: Daraus leitet sich für Stauffenberg noch keine moralische Empörung ab; wir hätten das gerne.« Es wäre schön, so Steinbach, wenn der Holocaust für Stauffenberg ein Movens gewesen wäre, aber »ich habe die große Befürchtung, wir reden uns das ein.« Im TV-Bild anderer Juli-Verschwörer wird 2007/2008 die Chiffre der »Verstrickung« sinntragend und deren Bewertung zum Problem: Als »neuer Historikerstreit« wurde in 3sat-*Kulturzeit* am 18. Juli 2008 die Fachkontroverse über die Einschätzung der Verschwörer Tresckow und Stülpnagel angesprochen. Etwas verkürzt: Die Gedenkstätte Deutscher Widerstand im Bendlerblock, deren wissenschaftlicher Leiter Steinbach ist, sagt, eine Paraffe auf Mordbefehlsdokumenten bedeute »Mitwissen« (das zum »Aufbäumen« führen könne), andere Historiker sehen darin Mitarbeit am Massenmord. Beide Positionen werden artikuliert in der vierten Folge von Guido Knopps ZDF-Fünfteiler *Die Wehrmacht – Eine Bilanz*, erstausgestrahlt am 4. Dezember 2007: Unter dem Folgentitel *Widerstand in Uniform* sind Tresckow und Stülpnagel bzw. deren schließliche Selbstmord(versuch)e fokussiert; Stauffenberg ist beinahe Randfigur und kommt vor allem in Ausschnitten aus Spielszenen von *Die Stunde der Offiziere* vor.

Das in Knopps Fünfteiler betonte Alleinstellungsmerkmal von *Die Wehrmacht – Eine Bilanz* ist ein Dokumentenfund: britische Abhörprotokolle von gefangenen deutschen Generälen, belauscht bei offenherzigen Kamin- und Cognac-Gesprächen. Mitunter treten da die »üblichen« obszönen Kehrseiten von Offiziersethos zutage (die ja im Fall von Nazi-Generälen oft Teil der »Vorderseite« sind). Vor allem gibt das Abhören Knopps Inszenierung Gelegenheit zu Spielszenen mit ahnungslos ihr Kriegerherz ausschüttenden Deutschen und heimlich an Kopfhörern lauschenden britischen Geheimdienstleuten. Da kommt ein Hauch von Agentenfilm auf, auch von Psychoanalyse – und eine in der heutigen deutschen Filmlandschaft spezifische Referenz.

Ein kleiner Umweg: Das Abhören deutscher Zeitgeschichte scheint Mitte der Nullerjahre eigentlich eine *special mission* der ARD, nicht so sehr des ZDF, gewesen zu sein. ARD-Pendant zu Knopps ZDF-Widerstands-Vierteiler *Sie wollten Hitler töten* war der Doku-Dreiteiler *Offiziere gegen Hitler*. Dessen am 14., 16. und 19. Juli 2004 erstgesendete Episoden boten zwar einige visuelle Archivfundstücke, etwa noch nie gezeigte, kehrseitenhaft fungierende Film- und Fotodokumente von Tresckows Offizierslaufbahn in der Nähe Hitlers. Der phänomenale und hermeneutische Akzent des Dreiteilers liegt jedoch auf Hör-Bildern. In Teil 3 erzählte der greise Wiener Mitverschwörer Szokoll über sein Telefonat mit Stauffenberg am Abend des 20. Juli: »Ich höre heute noch seine müde Stimme, dass er sagte, ihr werdet doch nicht auch noch schlappmachen wollen!« Der als »Fahrer von Stauffenberg« eingeführte Zeitzeuge Hans Werner Splinter berichtet: »Ich kannte sie ja sehr gut, die Stimme vom Stauffenberg, als eine Stimme, für uns verständlich, rief, ähm, ähm, Es lebe das Heilige Deutschland! Es lebe das Heilige Deutschland!« Die ARD schließt sich dem ZDF-Votum für »Geheimes Deutschland« und für »Heiligkeit« als Hörfehler nicht an. Doch: Im Geheimen gehört, abgehört zumal, wird auch in *Offiziere gegen Hitler*: Ein Funker erzählt, er habe am 19. Juli konspirativen Code-Talk (»Patient wird morgen sterben!«) und tags darauf das Telefonat mitgehört, in dem Hitler Major Remer die Niederschlagung des Umsturzversuchs befahl.

Das war 2004. 2007 trumpfte die zweiteilige ARD-Doku *Die RAF* (gesendet an den beiden Vorabenden des 11. September) vor allem mit neuen Abhördokumenten auf: Der Staat hatte in Stammheim inhaftierte Terroristen belauscht und damit Recht gebrochen. Das heißt nicht zuletzt: Im Rückblick sind alle verstrickt; Geschichte ist nicht Politik, sondern Trauma und Sound (etwa der Stimme von Andreas Baader); vor lauter Opfer kann man gar nichts mehr interpretieren; hauchdünne Wände, schmutzige Hände, »ethische Wende«. 2008 ist die Inszenierung deutscher RAF-Vergangenheit beim programmatischen Schlusssatz im Dialog von *Der Baader-Meinhof-Komplex* angelangt: »Hört auf, sie zu sehen wie sie nicht waren!« Das heißt zum einen: Gebt den Rest an Deutungsmacht, den politisierende Historiografie noch hat, dem Produzenten Bernd Eichinger, der ja schon in *Der Untergang* (mit reflektierter, revidierender Naivität) gezeigt hat, wie *Er eigentlich gewesen ist* und gegessen hat, jenseits

aller Sichtweisen. Zum anderen heißt es: Hört auf, sie zu sehen; fang an, sie auch zu hören! Wer *hört* das so wie Stauffenberg?, um noch einmal Jan Delays »www.hitler.de« zu paraphrasieren. Im Zeichen der Organe, die in den jeweiligen Inszenierungen verkörpern, worin Sinn und Sinnlichkeit deutscher (Widerstands-)Geschichte liegen, könnte man sagen: Stauffenberg ist 1955 bei Pabst ganz Hand, 2004 bei Baier ganz Auge und im Bilderkontext von 2007/2008 ganz Ohr.

Filmische Wahlverwandtschaften zwischen Stammheim und Bendlerblock, RAF- und Hitler-Attentätern, wurden im vorigen Kapitel erörtert. Wenden wir uns dem Film zu, in dem der Stauffenberg- und der Tresckow-Darsteller aus Baiers ARD-Film von 2004, die beide zuvor Baader in Stammheim gespielt haben, in dem also Sebastian Koch und Ulrich Tukur wieder zusammen spielten – der eine als Bekehrter und Opfer, der andere als unbeirrter Täter. Es ist Florian Henckel von Donnersmarcks *Das Leben der Anderen*, 2006 ein großer Erfolg bei Kinopublikum und -kritik, 2007 mit dem »Auslands-Oscar« prämiert, bilddiskursprägend für genannte TV-Dokus von 2007, in denen die Historiografie der RAF oder der Wehrmacht zum Großen Lauschangriff auf die Vergangenheit wird. Der Film handelt vom Abhören und bietet eine ethische Sicht (ein »Vernehmen«) der Geschichte und der Fundierung sozialer Identität, etwa insofern, als der abhörende Stasi-Agent in Ausübung seiner Täterschaft zum Schutzengel seiner Opfer wird; die Logik des Möbius-Bandes, das Vorder- und Kehrseite ineinanderdreht, bestimmt die Bildlichkeit von *Das Leben der Anderen*. Den »guten Deutschen« im Dienst eines Unrechtsregimes spielte Ulrich Mühe, der am 22. Juli 2007 starb. Warum wird er hier erwähnt? Weil in den Tagen rund um den 63. Jahrestag des Hitler-Attentats Tom Cruise sich in Berlin und Umgebung aufhielt, um mit dem Dreh zu Bryan Singers *Valkyrie* (*Operation Walküre – Das Stauffenberg-Attentat*, USA/D 2008) zu beginnen; zwei Wochen vor Mühes Tod, so wird kolportiert, besuchte ihn der Hollywood-Star. Warum tat er das? Wollte er sich von einem, der in seiner letzten großen Rolle, in der Satire *Mein Führer – Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler* (D 2007) Hitlers jüdischen Coach, Trainer und Reden-Regisseur gespielt hatte, Coaching für seine Stauffenberg-Darstellung holen? Die wirklich wahrste Wahrheit wird man nie erfahren. Fakt ist, dass Cruise' Dreharbeiten und Stauffenberg-Verkörperung ab 2007 in der deutschen Öffentlichkeit

umstritten waren. Für das von ihm koproduzierte *Valkyrie*-Projekt brauchte Cruise deutsche Fürsprecher; die bekam er nur mit Mühe. Das ist vielleicht übertrieben; dass jedoch Cruise am 2. September 2007 die Gedenkveranstaltung für Muehlen in der Berliner Schaubühne besuchte, steht wohl in Zusammenhang damit, dass Henckel von Donnersmarck, Muehlen Regisseur in *Das Leben der Anderen*, als einer der Befürworter des Cruise-Projekts auftrat.

Für oder gegen Tom Cruise? Um ein Thema, das 2007 Feuilleton und Fernsehen ausführlich beschäftigte, kurz zu halten: Als Cruise' Fürsprecher traten in TV-Sendungen auf – Volker Schlöndorff, besorgt um den Ruf des Filmproduktionsstandorts Berlin; Jo Baier mit dem Hinweis, man solle sich den fertigen Film einmal anschauen; sowie der 2008 verstorbene Philipp von Boeselager, letzter Überlebender des inneren Verschwörerkreises um Tresckow und öffentlich wahrgenommen als der letzte, der berufen sei, Cruise seinen Segen zu erteilen oder zu verweigern. Boeselager gab seinen Segen unter der Auflage, der Star müsse beim Stauffenberg-Spielen vergessen, dass er hochrangiger Scientologe sei. Cruise' Engagement für Scientology war der Haupteinwand von Gegnern seines Projekts. Das diskursive Spiel mit dem Vergessen und kehrseitenhaften Wiederauftauchen seiner Sektenmitgliedschaft wurde seit 2007 so ausführlich betrieben, dass es hier kaum fortgesetzt werden muss. FAZ-Mitherausgeber Schirrmacher, der 2004 die Geschichtspolitik von *Der Untergang* mit propagiert hatte, trat als Cruise' vehementester Fürsprecher auf: etwa mit einem FAZ-Artikel, der fast wie ein Mindgame Movie operiert und die Lesenden glauben macht, es gehe um den auf Scientology hereingefallenen Cruise, bis dargelegt wird, dass die ganze Zeit von dem der Autorität Stefan Georges verfallenen Stauffenberg die Rede war; oder bei seiner Laudatio auf Cruise, dem er im Rahmen der *Bambi*-Medienpreisverleihung 2007 einen Bambi für »Mut« überreichte.¹⁴⁰ Cruise trieb die Nicht-Unterscheidung zwischen Star und Rolle, Mut zum Dreh und Mut zum Attentat, weiter und beendete seine Dankesrede, indem er Stauffenbergs letzte Worte zitierte. Cruise werde, so Laudator Schirrmacher, Stauffenbergs Vorhaben, Deutschlands Ansehen in der Welt zu retten, umsetzen, durch seine »Entscheidung«, dem Grafen »sein Gesicht zu leihen«. Im Gegenzug hatten zuständige Stellen Cruise dann doch noch den Bendlerblock geliehen, nachdem der Produktion zuvor die Drehgenehmigung vor Ort verweigert worden

war (Peter Steinbach, Leiter der dortigen Widerstandsgedenkstätte, war ein Kritiker des Cruise-Projekts). So konnte Cruise mit *Valkyrie* wenn schon nicht gleich in Stauffenbergs Fußstapfen, so doch in jene von Joachim Fest treten, dem die Widerstandsgedenkstätte im Bendlerblock 1970 verwehrt hatte, dort Spielszenen für *Operation Walküre* zu drehen, der dann aber doch vor Ort auftrat.

Beide Seiten der Kontroverse argumentieren im diskursiven Horizont der »ethischen Wende«. Gegner sagen sinngemäß, Cruise' Ethos, Identität, Herkunft als Scientologe widerspreche der Rolle. Fürsprecher argumentieren mit der Notwendigkeit, den Helden ans Ethos, an den Aufenthalt, des Allzumenschlich-Fehlerhaften rückzubinden; sonst sei Stauffenberg »selbst nur der Schauspieler einer historischen Rolle, der ›Attentäter‹, der ›Widerständler‹, eine Art Text- und Rollenaufsayegerät. [...] Man will einen Mann ohne Hintergründe, ohne Irrationalitäten, ohne Erdenrest. Wer weiß, vielleicht gibt Tom Cruise uns den zurück?«¹⁴¹ Bei Schirrmacher schwingt hier die aus Pabsts Juli-Film vertraute Phobie gegen moderne Sozietät als Automatismus der Marionetten mit: Cruise soll uns die Erde zurückgeben – eine Tiefendimension, die sich heute gerade im Drehen des Bildes zwischen Vorder- und Kehrseiten ergibt. Konsequenter gedacht hieße dies: Seine Verstricktheit befähigt Cruise besonders zur Darstellung verstrickter Widerständler. Diese seien »keine lupenreinen Helden – und eben darum wirklich groß: gegen hohles Pathos gefeit«, lautete der Schlusssatz eines Reports zum *Valkyrie*-Drehbeginn im ARD-Kulturmagazin *ttt – Titel, Thesen, Temperamente* am 22. Juli 2007.

Eben diesen Vorwurf des hohlen Pathos erheben die Cruise-Gegner in Richtung einer anderen Sekte, die nicht als Kirche anerkannt ist. Die Sekte widmet sich offenbar der Anbetung von Götzen – nicht Goethe'schen, sondern falschen Idolen – und heißt Hollywood. Am 20. Juli 2008 sendete der MDR im Rahmen der Reihe *Geheimnis Geschichte* die Doku *Hollywood-Star Stauffenberg: Wer war der Hitler-Attentäter wirklich?*. Darin wurden Ausschnitte aus einem Trailer und Auszüge aus einem Drehbuch zu *Valkyrie* kommentiert, durch Peter Steinbach und durch Häme: »Jetzt macht Hollywood einen Film sogar daraus« (ein Hollywood-Bühnenstück hätte offenbar weniger irritiert) und »Für Hollywood ist klar: Stauffenberg ist ein Held, ja, ein Superstar!« Als Hollywood-Bashing äußert sich da ein Antiamerikanismus, der offenbar auf eine günstige Gelegenheit, einen anscheinend richtig

blöden Film gewartet hat. Jedenfalls wird einmal mehr die Enteignung deutscher Geschichte durch jene, die diese offenbar nie verstehen können, beklagt: Diesen Ressentiment-Diskurs hatte Edgar Reitz 1984 unter antikolonialistischen Prämissen samt Votum für seine TV-Serie *Heimat* und Bernd Eichinger 2004 unter Prämissen von Bush-Bashing und Weltmarktkonkurrenz samt Votum für seine Blockbuster-Produktion *Der Untergang* geführt.¹⁴² 2008 resümierte Thomas Kausch, Moderator der MDR-Doku *Hollywood-Star Stauffenberg*: »Wenn wir es uns einfach machen wollten, dann sollten wir Tom Cruise schlicht viel Erfolg für sein Stauffenberg-»Heldenepos« wünschen« und votierte dafür, es sich eben nicht einfach zu machen. Ja, Hollywood steht für das Einfache (Scorsese, Fincher, Shyamalan...); »wir« mögen es anders, eher kompliziert, von *Der Schuh des Manitu* bis *Das Leben der Anderen*). Es lebe das andere!

Rechtzeitig, bevor Hollywood sich des Themas bemächtigt, widmet sich die TV-Medialisierung des 20. Juli (im Rahmen der Historisierung der Gedenkkultur) auch deutschen Filmbildern Stauffenbergs. Die zum 64. Jahrestag des Attentats prominent ausgestrahlte SWR-Doku *Stauffenberg – Eine Spurensuche* zeigte Clips aus *Es geschah am 20. Juli* und aus *Der 20. Juli*; dazu eine Voice-over, die Bernhard Wicki als Schweizer »Publikumsliebbling« und Wolfgang Preiss' auf der falschen Seite getragene Augenklappe anspricht. Laut Expertise von Steinbach in der Doku waren diese Filme »ganz entscheidend«, denn »sie zeigten ja, dass etwas anderes möglich war als mitzumachen, mitzulaufen«; und Historikerin Paula Lutum-Lenger erklärt: In den Filmen von 1955 »erleben wir ihn dann erstmals als Helden, da wird er als Held dargestellt.« Man kann es sich also doch einfach machen, wenn es um die Beschreibung filmischer Geschichtsentwürfe geht. Hier steht allerdings ein Erfolgskontinuum deutscher Geschichtsmedialisierung auf dem Spiel: »Tatsächlich wird Stauffenberg zu einem Helden, der auch für das 21. Jahrhundert tauglich ist,« schwärmt die Voice-over; Lutum-Lenger führt Bundeswehr-Soldaten durch die Stuttgarter Stauffenberg-Gedenkstätte und verweist auf einen dort installierten Screen mit Bildern aus Baiers *Stauffenberg*, so wie früher einmal Museumsguides etwa den Schreibtisch, an dem das Edikt von Nantes widerrufen wurde, vorgeführt haben. Es ist fünf vor zwölf, gleich kommt Tom Cruise; also kommt die deutsche Geschichte durch Vermittlung des öffentlich-rechtlichen Fernsehens schnell noch

zu sich selbst: Film wird zum Thema, ein Filmregisseur zum Auskunftgeber. In *Stauffenberg – Eine Spurensuche* ist Jo Baier per Insert als »Regisseur des Stauffenberg-Films« titulierte (das wird ab 2009 wohl nicht mehr gehen); er übernimmt hier die heikle Aufgabe, anhand von Stauffenbergs rassistischem Brief aus Polen (Kapitel 4) das »Herrenmenschentum« des späteren Widerstandshelden anzusprechen.

Einst sah Stauffenberg genetische Mischung im Volk mit Verachtung; heute sieht ein anderer die Weitergabe von unverfälschtem Erbgut im Adel mit Freude: In *Hollywood-Star Stauffenberg* übersetzte Moderator Kausch den identitätsethischen Diskurs in ein Sprach-Bild aristokratischer »Geschlechtlichkeit«, als er Stauffenbergs Sohn Berthold fragte, ob er Ähnliches gewagt hätte wie sein Vater, und nachsetzte: »Sie haben seine Gene.« Doch der Studiogast ließ Kausch mit seinem biologistischen Schmus ebenso auflaufen wie mit der Frage, ob er seinen Vater für einen Helden halte: Die Stauffenbergs hätten nicht das Recht, das zu entscheiden, sagte er und warnte vor »Idolisierung«. Ist der Junior-Graf bescheiden, so ist Doku-Dauergast Steinbach nicht ohne Stolz: Dieser gilt geschichtspädagogischen Meriten des Baier-Films von 2004, der, so der Historiker in *Kulturzeit* (18. Juli 2008), »dazu führte, dass 80 Prozent der Deutschen auf Nachfrage etwas mit dem Widerstand, mit dem 20. Juli, mit Stauffenberg anfangen konnten«. Etwas. Aber was? Sei dem wie es sei. In Steinbachs Darlegung in *Stauffenberg – Eine Spurensuche* waren es sogar fünf Prozent mehr, allerdings war da das »Etwas Anfangen« nominalistisch gefasst und galt nur dem Namen des Grafen: »Eine Umfrage, die wenig später stattfand, zeigte, dass Stauffenberg wirklich im Geschichtsbewusstsein der Deutschen angekommen war; etwa weit über 85 Prozent der Deutschen konnten etwas mit dem Namen Stauffenbergs anfangen.« Eindrucksvoll dokumentiert hier die Quote Bewusstsein, um nicht zu sagen »Geschichtsbewusstsein«, bei den Deutschen. (An der Ermittlung des Widerständigkeitskoeffizienten auch für Österreich durch Massen-SMS-Befragungen wird noch gearbeitet.) Steinbach teilte in der *Spurensuche*-Doku auch Ergebnisse vergleichender Betrachtungen zur Televisualität Stauffenbergs mit: »Es fand bei der Ausstrahlung dieses Jo Baier-Films eines der wichtigsten Fußballspiele statt. Und Sie wissen, die Deutschen opfern dem Fußball alles.« Die Deutschen und ihre Opfer, immer wieder. »Es spielte, glaub ich, Real Madrid gegen München. Und Jo Baier erreichte eine

Zuschauerzahl einschließlich Österreich von 7,5 Millionen Zuschauern. Ein ungeheurer Erfolg.« Tatsächlich spielte Real Madrid gegen Bayern München, und zwar am *Vorabend* der Ausstrahlung von *Stauffenberg*. Zweifellos meinte Steinbach, dass trotz des unverzeihlichen Abwehrfehlers von Torhüter Oliver Kahn – »Hassfigur« nannte ihn etwa *Die Zeit*¹⁴³ –, der die Bayern den Sieg kostete, nur einen Tag später 7,5 Millionen Deutsche einschließlich Ösis so weit vom Schock erholt waren, dass sie sich fernsehend einer realen deutschen Heldenfigur und deren griffsichereren Handleistungen widmen konnten. (Fußball-Bezüge zu St. Auffenberg – nicht St. Effenberg – stellte auch Komiker Harald Schmidt in *Schmidt & Pocher* am 18. Dezember 2008 her: Anlässlich der New Yorker Weltpremiere von *Valkyrie* und in Anspielung auf Henckel von Donnersmarcks Bemerkung, dieser Film leiste für Deutschlands Ansehen mehr als zehn Fußball-WMs, witzelte er, Stauffenberg habe »das Finale vergeigt«.)

»Bei Stauffenberg haben wir ja Operationen, Eil-Operationen, Not-Operationen vorgenommen«, sagt ein Mann in der BR-Dokumentation *Hakenkreuz und Einschaltquote: Faszination Drittes Reich* von 2004. Spricht hier Chirurg Ferdinand Sauerbruch, der Stauffenberg 1943/44 behandelte, über dringende Eingriffe am Handstumpf seines Patienten? Nein. Es ist ARD-Programmdirektor Günter Struve, und er spricht über den ARD-Film *Stauffenberg* und die Bemühungen, diesen noch knapp vor dem Start des ZDF-Vierteilers *Sie wollten Hitler töten* erstauszustrahlen. Fast wie 1955: damals das Rennen Harnack gegen Pabst, CCC gegen Ariston; 2004 Knopp gegen Baier, ZDF gegen ARD. Primetime-Premiere von *Stauffenberg* war am Aschermittwoch, 25. Februar 2004; ein passender Tag für die Heiligung eines Bekehrten. Der 20. Juli jedenfalls eignet sich wie der ganze Sommer wenig als Erstsendungsdatum von TV-Film-Events; dieser Gedenktag – zumeist eher die Tage davor – ist für Wiederausstrahlungen vorgesehen. So lief *Stauffenberg* 2004 noch am 10., 19., 20. und 23. Juli (SWR, Arte, RBB, nochmals Arte), weiters am 23. November als Kandidat für die Wahl zum Fernsehfilm des Jahres auf 3sat, rund um Stauffenbergs 100. Geburtstag am 15. November 2007 jeweils auf SWR und RBB und auf ARD am 1. Juli 2005 und am 18. Juli 2008, schließlich auf ARD am 23. Jänner 2009 anlässlich des deutschen Kinostarts von *Valkyrie*. Andere hier erwähnte Juli-Filme und -Dokus verteilen sich jedes Jahr auf ähnliche Timeslots.¹⁴⁴

Quoten sollen die Nähe der Deutschen zu Stauffenberg messen. Kalenderdaten markieren Verdichtungszone von Aufmerksamkeit und Einprägbarkeit. »[T]he modeling – and marketing – of time is the cinema's deepest fantasy«: Die heute fürs Kino und Fernsehen (noch) prägende Logik des Blockbusters, so Elsaesser¹⁴⁵, lässt Filme als Zeitmaschinen fungieren, die Zeitformen von Erinnerung und Antizipation, Welt- und Lebensgeschichte, Kalender und Konsumzyklus ineinander blenden. Kino- und Fernsehfilme platzieren sich an Daten, die Sinn-Synergien versprechen – oder diese in eigendynamischer Mehrwertbildung mit sich bringen. *Operation Walküre* wurde am 18. und 20. Juli 1971 erstausgestrahlt, wohl ebenso gezielt wie dessen umgearbeitete, kürzere französische Fassung *Opération Walkyrie* (mit Jean Berger als Stauffenberg) am 19. Juli 1973. Geschah es aus Vorbedacht, dass die den 20. Juli (und den »D-Day«) thematisierenden Folgen der amerikanischen Miniserie *War and Remembrance* in den USA am 8. und 9. Mai 1989 – ersteres Datum in den USA noch als V-E-Day, Victory Europe-Day, geläufig – erstgesendet wurden? War es aus Absicht, dass *The Plot to Kill Hitler* seine Erstausstrahlung in den USA am 57. Jahrestag von Hitlers »Machtergreifung«, am 30. Jänner 1990, erlebte? Heute ist der weit größer dimensionierte *Valkyrie* dafür verantwortlich, dass *The Plot to Kill Hitler*, sein unmittelbarer Vorgänger als amerikanischer Juli-Spielfilm, kurz aus der Obskurität auftaucht und, als Parasit am Wirtskörper einer Großproduktion, am 6. Jänner 2009 erstmals auf DVD erscheint.¹⁴⁶ Der so oft verschobene Kinostart von *Valkyrie* war eine Zeit lang für Sommer 2008, wohl im Vorfeld des 20. Juli, geplant, dann wieder für den 12. Februar 2009 – der in Österreich als 75. Jahrestag des Arbeiteraufstands gegen das austrofaschistische Regime und in Deutschland als Vorabend des 64. Jahrestages der Bombardierung Dresdens gegolten hätte. Starttermin für den Großteil Europas wurde schließlich der 22. Jänner 2009, für die USA der 25. Dezember 2008 – Christmas Day, Tag des Öffnens lang versteckter Überraschungspakete, Geburtstag eines ungeschlechtlich gezeugten Sohnes, der vielen als Retter, Held und heilig gilt.

6. Über Gipfeln, unter Gleichen: *Valkyrie*

ES LEBE DAS SCHEINHEILIGE DEUTSCHLAND!

Bryan Singers deutsch koproduzierter Hollywood-Thriller über den 20. Juli heißt auf Deutsch *Operation Walküre – Das Stauffenberg-Attentat*, also nennen wir ihn beim Namen, nämlich *Valkyrie*. Das ist der Originaltitel, und der ist selbst Übersetzung (und vermeidet Verwechslung mit der TV-Semi-Doku *Operation Walküre* von 1971).

Der US-Kinostart von *Valkyrie* wurde mit der *tagline* »The conspiracy begins now« beworben. Dies zeugt von einer Wendung des Verschwörungsbegriffs ins Positive, zum einen mit Blick auf die *conspiracy* des 20. Juli, zum anderen insofern, als Film und Medien konsumierende Öffentlichkeiten mittlerweile mit all den dort zirkulierenden Verschwörungs- und Paranoia-Bildern vertraut sind: Wir sind mittendrin in Verschwörungen, sind immer auch potenziell deren Akteure. Heutiges Normalwissen – postfordistisch zwangsverlinkt, proto-paranoid – heißt, sich einklinken können in Netzwerke, auch konspirativ anmutende. Es heißt, der Verflochtenheit, dem Immer-wieder-Kommen aufblitzender Korrespondenzen Sinn-Mehrwerte abgewinnen. Es heißt etwa auch, den Querverweis-Barock der Internet Movie Database als konspiratives Netz zu durchwandern (ohne Hoffnung auf Gipfel und Ruh´) und Rollenbiografien von SchauspielerInnen (deren Bild gewordenes, dividuelles, nicht deren individuelles Leben) verschwörungslogisch als ein »Besetzungs-Regime« zu lesen.

Conspiracy heißt ein TV-Spielfilm; er zeigt in Echtzeit *Die Wannsee-Konferenz* und heißt auf Deutsch so. In *Conspiracy* (USA/GB 2001) wirkte Ian McNeice mit, der in *Valkyrie* kurz als fettleibiger General und Kassandra-Rufer auftritt, sowie (als Reinhard Heydrich) Kenneth Branagh, der in *Valkyrie* den Verschwörer Tresckow spielt. Branagh begegnete man bald nach Kinostart von *Valkyrie* an der Seite von Bill Nighy, dem Verschwörer-General Olbricht von *Valkyrie*, in der britischen Komödie *The Boat that Rocked*, die von Radiopiraten handelt und als Ober-Pirat einen Graf bietet (Philip Seymour Hoffman als The Count). *Valkyrie* hat auch einen Grafen: Die kleine Rolle von Tresckows Adjutant beim Hitler-Attentatsversuch 1943 in Smolensk

spielt Philipp von Schulthess, ein Enkel Stauffenbergs. Eine solche Besetzung (vergleichbar den Rollen der Söhne von Hardy Krüger und Horst Buchholz in *Stauffenberg*) ist ein *hook* – nicht als Piraten-Hakenhand, sondern in der Terminologie des High Concept-Marketings von Blockbustern: potenzieller Einstiegspunkt für Teil-Zielgruppen, eine *media opportunity*. Im Vorfeld von *Valkyrie* war der Nachfahre, der mitspielt, mehrmals Gast in deutschen TV-Talkshows.

Valkyrie ist Conspiracy. Der Film kalkuliert sein Publikum als potenzielle Fans: Mit allem wird irgendjemand etwas anfangen können. Thomas Elsaesser vergleicht Blockbuster mit Landminen: Ihre medienökonomische Funktion sei es, »to scatter on impact across a wide topographical and semantic field«. ¹⁴⁷ Man lässt den Enkel auftreten; irgendwer wird schon drauftreten. Ist das zynisch? Mitnichten. Als Verschwörer sind Bryan Singer und *Valkyrie*-Drehbuch-Koautor Christopher McQuarrie selbst Fans, begeisterte Zuschauer, »Opfer« von *hooks*; als Medienfiguren im *blitz* ihres eigenen Films sind sie selbst Bilder, und als solche, nicht als psychologische Individuen, sind sie hier von Belang: als Beute und zugleich Fundgrube (beides heißt im Englischen »quarry«, beides trägt der Koautor im Namen). Für *Valkyrie* zählt zweifellos, dass (wie im Vorfeld des Films kolportiert) Singer durch seine Ziehmutter vom 20. Juli erfahren hatte, die 1980 in Bonn der Witwe des Grafen von Moltke, Kopf des Kreisauer Kreises, begegnet war; und dass McQuarrie 2002 die Gedenkstätte Deutscher Widerstand im Bendlerblock besuchte, deren Ehrenmalsinschrift der Schlusstitel von *Valkyrie* zitiert: »Ihr trugt die Schande nicht / Ihr wehrtet euch – Für Freiheit / Recht und Ehre«. Vor allem aber zählen hier genealogische Wahlverwandtschaften, Referenzen, Reverenzen, die ins Kino als Geschichte führen: Der Film *Valkyrie* weiß, »dass wir wissen« (könnten), dass er nach einem gewissen Delay analysiert werden wird (z.B. hier). Anders gesagt: Regisseure sind auch nur Fans, das ist im Recycling- und Hommagen-Kino von Tarantino abwärts ganz normal. Der bekennende *Star Trek*- und *Jaws*-Fan Singer benannte sein Produktionslabel nach einem obskuren Dialogsatz in letzterem Spielberg-Klassiker: »That's a *Bad Hat Harry*!«

Der Film, dem gängiges Anti-Hollywood-Ressentiment gern vorwirft, er käme arrogant und in Sachen Geschichte ignorant daher, erweist sich als derjenige Film zum 20. Juli, der Geschichte »am genauesten kennt«: die des 20. Juli (im Abspann wird dem Historiker

Peter Hoffmann für Beratung gedankt), vor allem aber die Geschichte von Vorgängerfilmen, aus denen *Valkyrie* zahllose Details, reevaluiert und eingewoben in ein paranoides Bild-Netz, wiederkehren lässt: *Valkyrie* retroaktiviert die Geschichte der »Juli-Filme«, der früheren Filme von Singer, die des Kinos insgesamt. Das ist ganz normal.

Viele Leute, wohl auch Filmemacher, haben Paul Verhoevens Widerstandsthriller *Zwartboek* – *Black Book* (NL/BE 2006) gesehen und dessen Wendungen toll gefunden. Ein Filmemacher, Singer, hat vier Darsteller aus *Black Book* in die Besetzung seines Widerstandsthrillers übernommen. (Man könnte einwenden: Das war nicht Singer, das war eine Casting-Agentur. Aber das läuft aufs selbe hinaus: Es geht um Eigentätigkeit des Kinos als »Agentur« und um Namen, nicht um Personen.) In *Valkyrie* tritt Waldemar Kobus als Polizeipräsident auf, der Stauffenberg verspricht: »You will have no interference from my men.« Tatsächlich aber kommt es zu Interferenz – von *Black Book* aus. In diesem spielte Kobus den unsympathischen Gestapo-Offizier; davor wirkte er in beiden Stauffenberg-TV-Filmen von 2004 mit: In *Stauffenberg* führte er die gegen den Umsturz auftretenden Hitler-Loyalen im Bendlerblock an, in *Die Stunde der Offiziere* war er einer der SS-Männer, die mit der Wehrmachtsführung in Paris vereinbaren, den dortigen Umsturzversuch zu vertuschen. Kaum vertuschen lässt sich, dass Kobus 2009 in *Wickie* – nicht: Bernhard Wicki – und *die starken Männer* den prominenten Augenklappenträger Halvar von Flake spielt, der als nordischer Pirat/Aristokrat mit Walküren bestens vertraut ist. Solche Konstellationen sind, wie gesagt, kein Wunder. In *Miracle at St. Anna* (Spike Lee, USA/I 2008) spielte Kobus einen Wehrmachtsoffizier an der Seite von Christian Berkel.

Berkel ist der zweite Interferent aus *Black Book*. Zu den üblichen Verdächtigen seiner Rollenbiografie zählen (neben Helmut Schmidt im TV-Terrordrama *Mogadischu*, D 2008) deutsche Uniformträger im Zweiten Weltkrieg. Berkel spielte einen Gestapo-Offizier im Widerstandsthriller *Flammen & Citronen* (DK 2008) und 2004 den auf perfide Weise zum »Good German« umgedeuteten SS-Arzt und Holocaust-Mörder Dr. Schenck (nicht Schenk) in *Der Untergang*. Berkel inkarniert Verdrehungen in Bild und Rolle: In *Valkyrie* leiht er seine knarrende Stimme dem Verschwörer-Oberst Mertz von Quirnheim: »Every problem on earth can be solved with the careful application of explosives.« Der erste Dialogsatz Quirnheims widerspricht exakt

dem, was 1954 der halbherzig gegen Hitler konspirierende Titelheld von *Canaris* zu dem späteren Stauffenberg-Darsteller Wolfgang Preiss sagt: »Ich glaube nicht, dass die Lösung aller Dinge in einem Paket Sprengstoff liegt.« (siehe Kapitel 2) Den Irrtum der Zögerlichkeit des Canaris von damals versucht der Quirnheim von heute zu korrigieren.

Der Cast von *Valkyrie* bietet einen US-Star, einige britische Charaktermimen, viele Deutsche in kleinen Rollen – und zwei Niederländerinnen. Carice van Houten spielt Gräfin Nina von Stauffenberg. In *Black Book* spielte sie eine Rolle, in der die von dort in Singers Film importierten Motive – Tarnen, Täuschen und die Durcharbeitung von Zeitgeschichte als Thriller-Melodram¹⁴⁸ – verdichtet sind: Van Houten spielte eine unter deutscher Besatzung im Untergrund lebende Jüdin, die sich widerstandskonspirativ ins Machtzentrum der SS einschleicht, als Geliebte und Sekretärin des SD-Chefs. Dieser läutert sich zum »Good German« und schließt sich dem Widerstand an, wofür ihn sein von Berkel gespielter Vorgesetzter standrechtlich erschießen lässt. Den SD-Chef spielte der deutsche Star, der seit dem Dreh von *Black Book* Carice van Houtens Geliebter ist: Sebastian Koch, der ARD-Stauffenberg von 2004. Van Houten ist 2008 mit zwei Stauffenbergern liiert, einem aktuellen im Bild (Cruise), einem virtuellen im Leben (Koch).

Als Kontrastfigur zur Jüdin im Widerstand fungierte in *Black Book* eine Niederländerin, die als Opportunistin im selben SS-Büro arbeitet und Geliebte des von Kobus gespielten Gestapo-Mannes wird. Halina Reijn spielte diese Rolle; sie wirkt auch in *Valkyrie* mit, und auch hier steht ihr Part in Korrespondenz zu Van Houtens als Frau an der Seite des Widerständlers: Reijn spielt Margarethe von Oven, Sekretärin von Tresckow und Stauffenberg, die bis in die Nacht des 20. Juli am Umsturz mitwirkt und Stauffenberg einen Abschiedsblick unter Tränen zuwirft (»I'm sorry«, haucht sie). Als weinende Schreibkraft ist Reijn wiederum Kontrast-Double zu einer Fernschreiberin, die in Nahaufnahme weint, als sie die Verschwörer-Meldung, der »Führer« sei tot, abtippen soll (she, too, is sorry). Im Abschiedsblick von Reijn als bis zuletzt durchhaltende Sekretärin ist das Bild der Bürofrauen im Bendlerblock zur ultimativen Rehabilitation gewendet.

Wie hat es (siehe Kapitel 1) mit den Sekretärinnen des 20. Juli begonnen? Zur Sekretärin in Pabsts Juli-Film von 1955 kommen wir noch. Harnacks *Der 20. Juli* zeigte 1955 Stauffenberg beim Diktieren des Umsturzplans an »Fräulein Klee«; dabei formuliert er so bürokrati-

tisch unsensibel, dass sie moniert: »Aber man muss die Menschen doch überzeugen! Wenn da nun ein Nazi dabei ist, der nicht mitmacht?« Höchst unwahrscheinlich, dass sich in der Wehrmacht ein Nazi findet (das lernen wir gerade aus Harnacks Film); Klee hat jedoch Recht, auf Überzeugungsarbeit zu pochen. Sie führt so das in *Valkyrie* voll aktualisierte Bild des 20. Juli als Medienguerilla ein.

Kurzer Rekurs: Am Ende von *Operation Walküre* sagen 1971 Zeitzeugen in die Kamera, woran ihrer Ansicht nach der Umsturz scheiterte. Der Wiener Mitverschwörer Carl Szokoll meint, der Plan sei zu genial gewesen, ein quasi »legaler Putsch«, der nur die »Spitzen austauschen« sollte. Für Wolfram Röhrig, am 20. Juli Nachrichtenoffizier im Bendlerblock, ist der Versuch an der »Unterschätzung« der »Nachrichtenübermittlungsprobleme« gescheitert. Diese Fehleinschätzung, zumal beim Versuch, Rundfunkhoheit zu erlangen, ist in *Operation Walküre* Thema von Spielszenen, ebenso 2004 in *Die Stunde der Offiziere*; Radiotechniker tricksen die Soldaten der Verschwörer aus, während diese sich im Bendlerblock in Formalitäten wie Ernennungsurkunden verzetteln. Die Medialität der Zettel und der Tricks ist in letzterer Spieldoku jedoch anerkannt, wenn etwa Tresckow über den »Walküre«-Plan meint »Dieses Papier wird den Krieg beenden« und Olbricht die Verschwörer Stauffenberg und Tresckow (in der Villa Sauerbruch) mit den Worten zusammenbringt: »Die Herren werden ab morgen gemeinsam an der Inszenierung einer berühmten Wagner-Oper arbeiten.« Bei Regie-Meister Singer ist Stauffenberg 2008 ein Mann der Zettel wie auch der Kostüme, und er inszeniert »Walküre«.

Es geht um die Schlüsselszene in *Valkyrie*, in der Stauffenberg nach seinem Lazarettaufenthalt erstmals nach Hause in die Bamberger Villa kommt: Die vier Kinder begrüßen »Pappi« überschwänglich, dann umarmen er und Nina einander und deuten zur Musik aus dem Grammophon einen Tanz an; der wird jedoch unterbrochen durch Ninas verstörten Blick auf die Fingerstummel an der linken Hand ihres Mannes und dadurch, dass die drei Söhne eine andere Schallplatte auflegen: Nun erklingt Wagners »Walkürenritt«; die Buben verwenden ihn als Hintergrundmusik zum Ritterspielen. Die Eltern schauen ihnen beim Fechten in improvisierten Ritterkostümen zu; Stauffenberg lächelt. Sein Blick wird ernst, als er auf seine Tochter fällt, die seine Offiziersmütze aufgesetzt hat und spielerisch vor ihm salutiert. Ein Luftangriff unterbricht Szene und Musik: Bombendonner,

Erschütterungen, die Grammofonnadel rutscht über die Platte, die Familie eilt in den Luftschutzraum. Nachdem die Nadel kurz gehangen ist und ein Musikfragment knacksend wiederholt hat, läuft der »Walkürenritt« weiter, und Stauffenbergs nachdenkliches Gesicht, zu Flackerlicht und Luftangriffslärm im Schutzraum, alterniert mit einer spiralförmigen Kamerabewegung auf das bildfüllend kreisende Label der Platte, deren Musik nun in vollem Klangkörper (nicht mehr an das Grammophon gebunden) ertönt.

Wäre dies eine Szene in *Stauffenberg* von 2004, dann würde sie dem Zweck dienen, Stauffenberg beim Durchleben seines Fliegerangriffstraumas und den Krieg als Störung des Familienbiotops zu zeigen. Einer anderen (Miss-)Deutung der *Valkyrie*-Szene zufolge zeigt die aus der Rille springende Wagner-Platte, dass Hitler »Totengräber«, nicht »Retter«, der »deutschen Kultur« ist.¹⁴⁹ Nun, um Rettung deutscher Kultur geht es in *Valkyrie* sicher nicht. Zu Hitlers Sicht von Wagner kommen wir noch; fürs erste zählt, dass das Rettende der »Walküre« daran hängt, dass die Schallplatte hängt, und das setzt voraus, dass »Walküre« auf Platte abgespielt wird.

Stauffenbergs Lächeln gefriert (hängt), als er auf seine kleine Tochter blickt.¹⁵⁰ In Zeitlupe legt sie die Hand an Pappis Mütze, die ihr viel zu groß ist (That's some Bad Hat!). Wir könnten hier an Nazi-Major Remer denken, den sein Rollendouble in *Operation Walküre* fragte, ob er am 20. Juli 1944 Mütze oder Helm getragen und wie er damals begrüßt habe (Antwort: mit Hand an die Mütze). Aber wir müssen nicht, weil, eingelagert ins Bildnetz von *Valkyrie*, auch Details aus der entsprechenden Szene seines US-Vorgänger(fernseh)films wiederkehren, wodurch Kosümierung in einem weniger an der Gegebenheit von Autorität orientierten Sinn ins Spiel kommt: Als Stauffenberg in *The Plot to Kill Hitler* (1990, siehe Kapitel 2) aus dem Lazarett heimkommt, sind seine Kinder als Clowns kostümiert und geschminkt und schmieren ihm bei der Umarmung Schminke ins Gesicht. »So you would make a clown of your father?«, sagt er lächelnd; später weint er nachts vor dem Grammophon und wirft es, im Kummer über seine Verheertheit, um, wobei die Nadel auf der Platte hörbar rutscht.

Auch in *Valkyrie* rutscht die Nadel; dann hängt sie, dann spielt sie den »Walkürenritt« neuerlich ab, und die Kamera-Spirale zeigt das Plattenlabel mit Aufschrift »Die Walküre (R. Wagner)« und dem EMI-Logo, dem Hund vor dem Grammophon, samt Zusatz »Die Stimme sei-

nes Herrn«. Dem folgen per Schnitt eine Schreibmaschine, die »Operation Walküre« tippt, und die Einführung des so benannten, konspirativ umzufunktionierenden Plans in einem Verschwörerdiallog. Nehmen wir Geschichte und Bild beim Wort: Es geht beim 20. Juli um die festhängende, dann weiterlaufende Platte, ums Einklinken der Verschwörung in Automatismen des Regimes und seines (Notfalls-)Plans und explizit um Zugriff auf Töne durch mediale Aufzeichnung, die inhärent bereits Übertragung ist. »Wenn ich heute zu Ihnen spreche, geschieht das aus zwei Gründen: Erstens, damit Sie meine Stimme hören«, begann der von den Verschwörern zeitweilig für tot erklärte Hitler eine Radio-Rede an das deutsche Volk am Spätabend des 20. Juli. Stunden zuvor hatte Hitler Major Remer gefragt, ob er seine Stimme erkenne, und ihm befohlen, den Umsturz in Berlin niederzuschlagen – in jenem von Goebbels vermittelten Direkttelefonat, das in allen Filmen zum 20. Juli vorkommt. In *Operation Walküre* erzählt Zeitzeuge Remer, er habe kurz vermutet, man spiele ihm Hitlers Stimme auf einer Platte vor. Die Stimme seines Herrn auf Schallplatte: Politische Macht heißt Wahrnehmungsformung durch Medien.

Valkyrie betont das Mediale der Wahrnehmung von »Walküre«, die Automatik, als solche. Die Inszenierung affirmiert das knisternd-pochende Ritornell der hängenden Platte, lässt diesen Ton wie ein Sample spukhaft wiederkehren in einem pulsierenden Rhythmusmotiv in John Ottmans Filmmusik. Der Score bringt viel Hall, »Delay«, ins Spiel. Wie in der Einleitung dargelegt, ist Delay als Aufschub, Festhängen, eine Voraussetzung für Brüche, die Umwertungen vollziehen; auch von *Valkyrie* aus führen Umschreibungen in die Geschichte, ins Kino. Wer 2008 in einem Film den »Walkürenritt« erklingen lässt – wissend, dass und was ein Massenpublikum weiß –, beschwört nicht die Rettung deutscher Kultur, sondern zitiert unweigerlich zunächst aus *Apocalypse Now* (1979): Auch in Coppolas Film begleitet Wagners Musik einen Luftangriff, den der US-Luftkavallerie auf ein Dorf in Vietnam. In *Apocalypse Now* nutzt ein Major den »Walkürenritt« als Stimmungsmusik, um die ethnisch Anderen noch mehr in Panik zu versetzen, und insofern ist die Szene ihrerseits Zitat: In Griffiths *Birth of a Nation* (1915) reitet der Ku-Klux-Klan zur Rettung weißer Kultur vor ethnisch Anderen aus, was im von Griffith mit kompilierten Score vom »Walkürenritt« begleitet wird; die »Erfindung« des Klans und seiner Verkleidung führt dieser rassistische Ur-Blockbuster auf die

rettende Eingebung zurück, die dem Helden kommt, als er sieht, wie spielende weiße Kinder in Bettlakenkostümierung schwarze Kinder in Panik versetzen. Der (nachträgliche) filmhistorische Link zwischen *Birth* und *Apocalypse* ist eine vielsagend »zwinkernde« Bild- und Musiksichtung in *Forrest Gump* (1994, die den Namen des Titelhelden auf den Gründer des Ku-Klux-Klan zurückführt und dessen Terror als Herumspielen in Kostümierung anspricht.

In diese Geschichte, dieses retroaktiv vorausgesetzte Bilder-Wissensfeld klinkt sich die rettende Offenbarung in *Valkyrie* ein und vollzieht eine Verdrehung, Aushebelung, verdichtet in der Schraubbewegung der Kamera auf das Plattenlabel, dessen Hunde-Logo Mediengeschichte bis zurück zu Edison zitiert. Zweckentfremdung von »Walküre« als Soundtrack eines Kinderspiels in Kostümen, als Einrichtung einer Stimmungskulisse, sowie die köpenickanische Wendung der Mütze als Uniformbestandteil zum Kostüm für eine, die sich damit Autorität anmaßt: Diese Elemente einer Inszenierung bringen Stauffenberg auf die Idee, den Umsturz als Akt der Aneignung und Umfunktionierung vorhandener Zeichenreservoirs, Mediendispositive und Erwartungshaltungen, als Einrichtung einer Kulisse, als Kostümierung und Verdrehung zu gestalten. »Spielst du Verschwörerles?« habe, so heißt es in Biografien des Widerständlers, Gräfin Stauffenberg ihren Mann oft in neckischem Schwäbisch gefragt.

Wenn hier Stauffenberg als einer gesehen wird, dessen Inszenierung gegen NS-Politik antritt, als Quasi-Filmemacher im Kampf gegen völkisch-rassistische (Sinn-)Hegemonie, dann ist diese Lektüre ihrerseits ein Zitat jener Art, in der Elsaesser den Titelheld aus *Schindler's List* (USA 1993) allegorisiert:¹⁵¹ Als Trickster, dessen Business »presentation« und Glamour sind, wird Schindler zum Retter durch Verdrehung der »Todesfabrik« zur »Fabrik des Lebens«, Produktionsort von Leben als Traum und Wunder, spricht: Hollywood.¹⁵² Stauffenberg als Filmemacher in einer Hollywood'schen Geste der Selbstabbildung? Stauffenberg als Singer, der Wagner inszeniert? That's the idea. Die rettende Idee, präfiguriert durch den Moment in *The Plot to Kill Hitler*, in dem Stauffenberg sich als durch seine Kinder zum Clown gemacht sieht: Wovor rettet diese Flucht nach vorn in Clownerie und Kostümierung? Vor den Umsturz- und Politikvorstellungen seiner Mitverschwörer, zumal jener, die nicht Uniform, Kostüm, tragen. Der Szene mit den Kindern geht Stauffenbergs Einführung in den Ver-

schwörererkreis voran. Hier stößt er auf Ablehnung: Goerdeler weist den Offizier ob seiner Einwände zurecht und deklariert, Leute wie er selbst könnten die Führungselite Deutschlands sein: »We have the people's respect!« heißt es da. Stauffenberg erwidert »Then you don't need me« und flüstert zu Tresckow, die Männer um Goerdeler würden scheitern, weil sie »respect« mit »popularity« verwechseln.

Als Medienguerrillero, der inszeniert und umfunktioniert, ist Stauffenberg ein Mann ohne Respekt, im vollen Doppelsinn: Er nützt, was sich ihm bietet, und beruft sich nicht auf Würde als Voraussetzung, sondern auf das Spiel als Ereignis und politischen Akt, der unfundierte Neues produziert (im Sinn von Deleuze und Rancière, siehe Einleitung). Ein Vergleich: Im ZDF-Spielfilm *Porträt eines Attentäters* (siehe Kapitel 2) erklärt Tresckow die handlungsleitende Kulisse, die es durch »Walküre«-Meldungen herzustellen gelte, 1968 so: Dass das Ersatzheer die Ordnung wieder herstellen werde, »wird geglaubt: Das kommt dem deutschen Hang zur Legalität, zu Ordnung, zu klaren Verhältnissen entgegen.« In *Valkyrie* hingegen setzt Stauffenberg auf Unordnung und hat einen Hang zu unklaren Verhältnissen. Wenn er in der Eröffnungsszene in sein Tagebuch schreibt, dann ist er nicht »Graph«, empfindsamer Aufzeichner, wie im ARD-Spielfilm von 2004, sondern eröffnet das filmübergreifende Spiel mit Schriften und Schreib-Maschinen, mit Dokumenten und Fernschreiben, deren tickende und geklebte Streifen groß ins Bild kommen.

Vielmehr: Bevor Stauffenberg in *Valkyrie* schreibt, spricht er, und sein Sprechen ist bereits Übersetzung, die nur in der unübersetzten amerikanischen Originalfassung (und möglicherweise nur in Filmkopien für den US-Markt) zur Geltung kommt, in der es so unecht und falsch anmutet wie es soll. Ein Traum wird wahr, Cruise spricht Deutsch, quält sich, holprig wie ein Übersetzungsprogramm, in den ersten Einstellungen Stauffenbergs Programm ab. Was den Karriereoffizier zum Widerstand motiviert, wird von seiner Off-Stimme, dann als innerer Monolog des Tagebuchschreibers auf Deutsch mit englischen Untertiteln ausgesprochen: die Gräueltaten der SS, Verbrechen an Kriegsgefangenen und – hier geht die Stimme für den Rest des Films ins Englische über – »the mass execution of jews«.

Noch bevor Stauffenberg spricht und hin und her übersetzt wird, schreibt die Inszenierung. Zunächst erscheint der Schrifttitel »Das Folgende beruht auf wahren Begebenheiten«, auf Deutsch, dann von

einer Übersetzung ins Englische überschrieben (nur in der Originalfassung), ebenso der Filmtitel: *Walküre*, dann, darübergeschrieben, *Valkyrie*. Nach den Titeln befinden wir uns auf einer wabernden roten Oberfläche, zu der Geisterstimmengewirr hallt, und die erst durch die Drehung der (impliziten) Kamera als Textur einer Hakenkreuzfahne erkennbar wird – eine der zahllosen retroaktiv den Bild-Sinn freisetzenden Detailgesten des Films, analog zur Kameraschraube aufs »Walküre«-Label. Auch das Artwork zum Film spielt mit roten Balken, die einen Grund-Riss (des »Führerhauptquartiers«) markieren und erst auf den zweiten Blick als »Kreuz mit *hooks*« ins Auge springen. Wenn das Folgende auf wahren Begebenheiten beruht und der Grund, den das Bild vorgibt, Hakenkreuz ist, dann ist es das Projekt von Stauffenberg, *Valkyrie*, Singer, dieses Gründend-Gegebene umzuschreiben. Dem entspricht die Wendung vom »Führereid«, den ein Soldatenchor aus dem Off auf Deutsch spricht, während im Rot die englische Übersetzung steht, hin zum Widerstands-Ehrenmal-Zitat am Ende; dazwischen liegen 120 Minuten Inszenierung von »Eidfreiheit«.

Hollywood-Filme verzichten heute oft auf initiale Nennung des Regisseurs; so auch *Valkyrie*. Und doch signiert Singer den Film zu Beginn, schon in den Umschreibungen von Vor-Satz und Titel, die für nicht-deutschsprachige Publikumsmehrheiten schwer zu lesen sind, gefolgt vom Cruise-Sprech in »good German«. What means this? Bryan Singer – Jahrgang 1965, aufgewachsen in Princeton Junction, einem Ort in New Jersey, dessen Name Wissensstandort und Kreuzungspunkt verknüpft – ist ein Filmemacher, der sich selbst und den sein mediales Bild vier *minorities* zurechnet: Er ist *openly Jewish* und *openly gay*, er ist Waise mit Adoptiveltern, er ist Legastheniker. Das heißt, was es heißt; etwa, dass er in diesen Eigenschaften als Gegenteil eines völkischen Norm-Hetero mit stolzem Stammbaum, der Herr seiner Sinne und Hände ist, erscheint. Der Legastheniker Singer signiert *Valkyrie* in den schwer lesbaren Schriften und im knödelnden Text-Ablesen seines Stars. Singer, der schwule Jude mit künstlichem Stammbaum (the image, not the man), weist »respect« zugunsten von Stimmung und »popularity« zurück, wird geschichtsästhetisches, affektpolitisches Bild, indem er »Walküre« zu *Valkyrie* verdreht.

»[D]a legt' er mir einen Zettel aus der Kanzlei vor, wie ich reiten und mich halten sollt; da warf ich den Räten das Papier wieder dar und sagt: ich wüsst nicht darnach zu handeln, ich weiß nicht, was mir beegnen mag, das steht nicht im Zettel, ich muss die Augen selbst auf tun und sehn, was ich zu schaffen hab.«¹⁵³ Soweit ein Götz-Zitat: eine Tirade von Goethes Reichsritter und Handprothesenträger; ein Stück deutsche Kultur, nationalheroisch-vitalistisches Ressentiment gegenüber abstrahierender »Verzettelung«, ähnlich dem, was hier in Kapitel 1 »Marionettenmoderne« heißt. So spricht, wer »the people's respect« hat. Den hat (will) Stauffenberg nicht; in *Valkyrie* ist er Clown und will »popularity« (und arbeitet, Sekretärin und Marionette seiner selbst, versiert mit Zetteln aus der Kanzlei). Und das ist auch gut so. Es ist nicht Teil des Problems, sondern Teil der Lösung.

Die deutsche Rezeption (und »Präzeption«) von *Valkyrie* erhob gern den Vorwurf, der Film zeige zu wenig von Stauffenbergs Motiven und geistiger Welt. Die Kritik will offenbar mehr *Aus einem deutschen Leben* erfahren – um einen passenden Film beim Titel zu nennen, dessen Hauptdarsteller namentlich eine Brücke legt zum Übersetzen von Götz zu George. Stauffenberg und seine beiden Brüder gehörten ab ihrem Teenageralter jahrelang zum lebens-, männer- und bubenbunthaften Kreis um Dichterfürst Stefan George. Wie kommt George in Filmen zum 20. Juli vor? Im Dialog von *Porträt eines Attentäters* zitieren Claus und Berthold Stauffenberg 1968 endlos und mit Quellenennung George. In verfassungspatriotischem Ton wird er als Vordenker des »Neuen Reichs« angerufen, etwa wenn die Brüder 1944 ihren »Schwur« aufschreiben und -sagen, der von Heimaterdverwurzelung kündigt und den Wunsch nach »Führende[n] aus allen Schichten des Volkes« ausbalanciert durch »Veracht[ung]« der »Gleichheitslüge« zugunsten »Anerkennung der naturgegebenen Ränge«. Wie das wohl 1968 geklungen haben soll? Heute jedenfalls klingt es nicht gut; um die Gleichheitslügen-Verachtung lavieren Stauffenberg-Schwur-Passagen in Knopps Doku *Sie wollten Hitler töten* verschämt herum.

Dass mit George allein das Quantum Gleichheit, ohne das Politik antidemokratisch wird, nicht zu haben ist, scheint den Machern und (negativ) dem Goerdeler von *Operation Walküre* aufgefallen zu sein. In einem Lamento über den Grafen nennt der Respektspolitiker zu

dem Dichter noch einen Denker hinzu (der für Stauffenberg weniger prägend war): »Auf revolutionären Wegen in die deutsche Zukunft, Arm in Arm mit den Sozialisten: so ein bisschen zwischen Karl Marx und Stefan George!« Den Satz muss man sich merken. Leichter fällt dies bei dem Satz, der 1988 in *War and Remembrance* George zitiert: »The Antichrist is dead!« ruft Stauffenberg nach der Explosion seiner Bombe. Georges »Der Widerchrist« wird ausführlicher zitiert in *The Plot to Kill Hitler*: Stauffenberg liest Nina vor, was im Original »Der Fürst des Geziefers verbreitet sein reich« lautet;¹⁵⁴ dem folgt eine Szene der Familie im Luftschutzraum, wie sie in *Valkyrie* wiederkehrt. Auch der Titelheld von *Stauffenberg* zitiert George; mit Geheimworten macht er seinem Bruder telefonisch Attentatsvollzugsmeldung: »Denn heute beim Schrägen der Strahlen ist es geschehn / Was unentrinnbar in hemmenden Stunden mich peinigt«. Auf dieses Gedicht, das »Der Täter« heißt, spielt Stauffenberg in *Die Stunde der Offiziere* an: Als ihn der Chirurg Sauerbruch fragt, ob er denn unbedingt ein Held sein müsse, meint er »Jede Tat braucht ihren Täter.«

Ein schöner Gedanke. Er entspricht der Deleuze'schen *Logik des Sinns* von Ereignissen, die sich rückwirkend Subjekte suchen, in denen sie sich inkarnieren, von Phantom-Kausalität, die Täter »zur Tat« drängt. Damit beginnt die Einleitung dieses Buchs.¹⁵⁵ Wie beginnt die George-Exegese in Filmen zum 20. Juli? In einer der Diskussionen, die sich 1955 zum Bild der rasonierenden Republik in Harnacks *Der 20. Juli* verdichten, fordert ein junger Mann in die Verschwörerrunde, »Grundbegriffe der Ethik wieder in das politische Leben einzuführen: eine sittliche, eine religiöse Kraft«. Das klingt wie ein georgischer Input in die Debatte gesetzter Herren. Der schwarzlockige Mann ist allerdings nicht Stauffenberg: Maximilian Schell spielt hier eine Nebenfigur, die unweigerlich als Verkörperung eines schwärmerischen Stauffenberg erscheint. Bezeichnenderweise unterbricht der viel älter wirkende Stauffenberg ihn – sein Double *as a young man* – mit »Meine Herren, wir geraten schon wieder ins Theoretisieren!« Das drängt weniger zur Tat als dass es zum Ethos maßvoller Vernunft mahnt. Harnacks Stauffenberg von 1955 ist quasi Singers Goerdeler von 2008 (vermittelt durch Goerdeler in *Operation Walküre*, der sich über einen Einhändigen »Arm in Arm mit den Sozialisten« mokiert). In Pabsts *Es geschah am 20. Juli* gibt es weder Goerdeler noch George, dafür viel impliziten Goethe (siehe Kapitel 1).

Dass George bei Singer nicht *vorkommt*, stimmt nur insofern, als der Stauffenberg-George-Konnex in den Hinter-Grund, in die verdrehte Neubegründung, von *Valkyrie* eingefaltet ist. (Es geht mehr um Bild-Logiken als um Checklisten, die prüfen, was vorkommt und was nicht.) Im Hinter-Grund geht es um Konstellierungen des Dahinter. In Georges »Der Täter« heißt es: »Dann werden Verfolger als Schatten hinter mir stehn / Und suchen wird mich die wahllose Menge die steinigt«. Ebendies ahnt auch Generaloberst Fromm, Stauffenbergs Chef, der diesen am 20. Juli zum Tod verurteilte: Als er in *Valkyrie* am 15. Juli erfährt, dass seine Untergebenen »Walküre«-Alarm ausgelöst, dann abgeblasen und dies gerade noch als Übung getarnt haben, schwant ihm, dass auch er, obwohl unbeteiligt, als Umsturzverdächtiger in Hitlers Schusslinie geraten könnte, und pfaucht Stauffenberg an: »You painted a target on my back!« George-Konnex »von hinten«, von der Maschekseite: Das meint vor allem die Art, wie *Valkyrie* den Geheim-Männerbund um Stauffenberg, in loser Kopplung an den Männerbund des »geheimen Deutschland« rund um den homosexuellen George, als homosozialen, queeren Untergrund in Szene setzt.

Gehen wir das »target«, *Valkyrie*, von hinten an, zumal über jenen Singer-Film, in dem die Konstellation von Kostüm, Queerness und Nationalsozialismus am nachdrücklichsten präfiguriert ist. Stauffenberg war ab 1923 Jünger und Musterschüler, wohl nicht Geliebter, seines viel älteren Meisters George. Von Singer gibt es einen Film über eine erotisch aufgeladene Lehrer-Zöglings-Beziehung zwischen einem Teenager und einem viel älteren Mann: In *Apt Pupil – Der Musterschüler* (1998) kommt ein Schuljunge dem alten Mr. Denker (!) auf die Schliche: Als Eigenbrötler mitten in Suburbia, USA, lebt ein nach seinen Morden im Zuge des Holocaust untergetauchter SS-Offizier. Der Teen erpresst ihn, sein Lehrer in Sachen Geschichte und Lebensmoral zu werden. *Apt Pupil* ist eine Stephen King-Verfilmung, also gilt: Die Monster sind schon unter uns. Und *Apt Pupil* ist ein Singer-Film, also gilt: Die Mutanten sind schon unter uns. Bevor Ian McKellen 2000 in Singers *X-Men* den Mutantenführer Magneto darstellte, spielte er Singers SS-Mann *in the closet*. »Menschenfänger« sei er, und es heißt, »er könne töten, ohne zu berühren«, wie Alexander Kluge sagt – allerdings nicht über Magneto, den Menschen und Metalle (fern)steuernden *X-Men*-Spartacus, auch nicht über den SS-Mann, der den Musterschüler zwingt, für ihn (weiter) zu morden, auch nicht über Stauffenberg,

obwohl es auf sie zuträfe, sondern über George: Kluges TV-Essay *Von der Dichtung zur Tat* (2008) handelt vom 20. Juli als einem durch Georges Nachwirkung »poetisch fundierten Putsch«.

Weil ihm das Wissen über den Holocaust, das die Schule ihm bietet, zu lebensfern ist, inszeniert der *Apt Pupil* den alten Nazi als Reenactment seiner selbst. Er besorgt sich von einem Filmkostümverleih eine SS-Uniform und zwingt ihn, darin vor ihm zu exerzieren. Der Nazi-Mörder wird zur ferngesteuerten Marionette eines Luxuskonsumenten, der auf den Grusel lebensechter Geschichtsversinnlichung aus ist; der »Zauber der Montur«, von NS-Insignien und glänzenden Stiefeln, wird im Bild ähnlich drastisch betont wie später in *Valkyrie*.

Das »Aufführen« der SS-Kluft und die »Regieanweisungen« des Jungen machen den Nazi wieder zum Mörder. So sieht das auch Stauffenberg in *Valkyrie*: Inszenierung, Gesten, Kostüm machen »Walküre«, den Plan, zur Wirklichkeit. Mit Rancière¹⁵⁶ gedacht: Hier ist ein »performatives« – kein ethisches, kulturalistisches – Verständnis von Politik am Werk. Weder NS-Politik noch Rettung vor ihr sind eine Frage »deutscher Kultur«. Vielmehr gilt es, situative Bedingungen der Aktualisierung von Nationalsozialismus wie auch von Widerstand in der Geschichte zu klären, zu unterscheiden, durch einen Akt der Politik als Inszenierung. Nicht das identitäre Ethos unterscheidet; dieses ist vielmehr genau Nicht-Unterscheidung. Es ist nicht »das Böse«, das zum Nazi-Mörder macht – dazu genügt für den *Apt Pupil* das Surfen im ressentimentalen Machtfantasma, das die Uniform umsetzt. Und nicht der begründende »respect« macht in *Valkyrie* den Widerständler aus, sondern dessen Selbst-Aktualisierung als Clown und Marionette. Wie alle wissen, die ab und zu auf ihre »Linie« (ihre politische) schauen: Der Fummel macht die Figur. Drag makes the man.

Apt Pupil endet mit mehrfachem *cover-up*: Der SS-Mann entzieht sich durch Selbstmord später Strafverfolgung. Und der Musterschüler droht einem High School-Lehrer, der von seiner Verstrickung ins mörderische Doppelleben des SS-Mannes weiß und ihn anzeigen will, er würde dann öffentlich behaupten, der Lehrer habe ihn verführen wollen. Die Drohung eines Outings (samt Missbrauchsvorwurf, der allerdings in einer heterosexuellen Konstellation weniger schwer wöge) ist Druckmittel: Die soziale Stigmatisierung von Homosexualität bewahrt den Schüler davor, für seine Nazi-Fantasmen gradestehen zu müssen; das Hindeuten auf (latent) Schwule lenkt den Blick vom

(latentem) Nazismus ab. Umkehr(kurz)schluss: Wenn Schwulenfeindlichkeit die Kontinuierung von Nationalsozialismus ermöglicht, dann ist Homosexualität und Sich-dazu-bekennen-Können ein genuiner Akt des Anti-NS-Widerstands. Anders gesagt und zugespitzt: Die Offiziersverschwörung gegen Hitler ist geheime Verabredung verfolgter Homosexueller; das ist eine Nachricht, die viele Filme über den 20. Schwuli in durchsichtiger Codierung ausgesendet haben, und die retroaktiv zu dechiffrieren Singers Film ermöglicht und nahelegt.

Klare Frage, klare Antwort, mit Delay: Ein in Kapitel 2 angesprochener Résistance-Thriller von 1966 beginnt mit dem Besuch eines Generals bei Hitler, der ihm kurz nach dem 20. Juli die Trümmer der Lagebaracke in der *Wolfschanze* zeigt, und endet mit Hitlers unbeantwortet bleibender Frage, nach der der Film benannt ist: »Brrännt Parrüs?« – *Is Paris Burning?* »Ja, mein Führer«, kann man heute mit dem Titel einer Drag-Scene-Doku von 1990 antworten, *Paris Is Burning!* Vienna, too. Seit der erste Film über den Aufstand, eine Produktion des Wiener Josefstadt-Theaters von 1948, in einer Titel-Dopplung ins Kino kam, kraft derer *Der 20. Juli 1944* in *Das Andere Leben* übersetzbar war, führen die Männer des 20. Juli im Bild ein Doppelleben. Carl Szokoll, für Stauffenberg und Mitverschwörer Bernardis am 20. Juli 1944 »unser Mann in Wien«, später Produzent von (Hetero-)Sexklamotten mit sinnreichen Titeln wie *Liebe durch die Hintertür* (1969), verwies 1992 in *Operation Radetzky* am nachdrücklichsten auf das Spiel mit Andeutung und Austesten im Offizierswiderstand, tagtäglich am Arbeitsplatz: Irgendwann kann Szokoll sich seinen Bürokollegen gegenüber nicht länger blöd stellen, weil Bernardis sagt: »Wir wissen, dass Sie zu uns gehören. Hünebald hat Sie über Monate beobachtet.« (Immer diese Offiziersnamen.) Oder *Operation Walküre* mit dem zwanghaft gelassenen Joachim Fest, wandelnde Verweigerung von Coming-out (er inkarniert diese Verweigerung als Phantom-Effekt, unabhängig von der irrelevanten Frage, ob er schwul oder hetero war): Da ist 1971 die Rede vom »nächtlichen Symposion« zwischen Wehrmacht und SS im Pariser Hotel Raphael, aus dem eine offizielle Sprachregelung der Uniformbrüder für ihre wechselseitigen Entgleisungen am 20. Juli hervorgeht.

Oder Verschwörer-General Olbricht: In *Valkyrie* tritt er als der große Zauderer auf, den Stauffenberg und Quirnheim am 20. Juli förmlich zu seinem Glück zwingen müssen: 1955, in *Es geschah am*

20. *Juli*, spuckte er noch gewagtere Töne (siehe Kapitel 1 und 5), da zitierte er Goethes Götz (und dessen Eisenfaust) herbei, als er seine Sekretärin zur Anbahnung von Analsex mit einem Kollegen nutzte: »Sagen Sie dem Propagandaoffizier, er soll mich am Arsch lecken!« Pabsts Olbricht von 1955 und Singers Olbricht von 2008, ineinander gewendet: Als wäre er Stock-Character einer Office-Sitcom, ist es ihm lieber, wenn sich alles im Bereich des Büros abspielt und Vorspiel bleibt, und er neidet dem schneidigeren Kollegen dessen wildes Leben abseits der Arbeit: »You're playing the part of the bureaucrat beautifully«, sagt er in *Valkyrie* zu Stauffenberg, und: »Unfortunately your ›nocturnal activities‹ don't count as service to the Reich.«

Valkyrie operiert retroaktiv, aktualisiert Potenziale vorgängiger Juli-Filme, die in dieser Rückwendung erst als solche ins Bild kommen (die paradoxe Logik des Sinns). Singers Besetzung vollzieht Versetzungen, die rückwirkende Umsetzungen von Angelegtem sind. Nehmen wir General Fellgiebel, als Leiter der Fernmeldezentrale in der *Wolfschanze* am Aufstand beteiligt und für das Amt des Reichspostministers vorgesehen. Der Mann ist zuständig für (Fern-)Übermittlung von Nachrichten. In Baiers *Stauffenberg* tut er das, indem er naheliegenderweise vor Stauffenberg auf dem Boden der Herrentoilette besoffen zusammenbricht und über Hitler und die in Stalingrad Verreckten stöhnt; Harald Krassnitzer spielt die Szene so, als wolle er noch *slow Joe in the last row* signalisieren, Fellgiebel mache hier einen auf Drama Queen, um Aufmerksamkeit zu erhaschen.

In *Valkyrie* ist es umgekehrt, hier initiiert Stauffenberg die erste Begegnung, die (wo sonst?) auf dem Klo stattfindet; Fellgiebels Aufmerksamkeit hat er zuvor im Tanzsaal eines Nachtclubs voller Offiziere (und Gestapo-Spitzel) erhascht, in dem eine Chanteuse »Für eine Nacht voller Seligkeit« singt. Stauffenberg lässt Fellgiebel, der auch 2008 gern trinkt, anonym ein Gläschen an den Tisch servieren und gibt Signal, indem er sein Glasauge in die Eiswürfel des Getränks legt. Dies wird erst nachträglich klar, als Fellgiebel angespannt in den Waschraum geht und Eiswürfel samt Glasauge ins Waschbecken schüttet. Das Close-up mit Glasauge im Beckenabfluss (ein ähnliches gab es in *Stauffenberg*) mutet surrealistisch an; nachgerade grotesk wäre die Alternative: Was wenn Fellgiebel Stauffenbergs Signal übersehen hätte? Er hätte dann wohl dessen Glasauge getrunken. Tatsächlich aber kommt die Nachricht an; Fellgiebel weiß sofort: Glasauge im

Glas heißt »Triff mich auf der Toilette«, wo der Graf provokant in der Klotür steht, dann sein Auge aus dem Becken fischt und sich wieder einsetzt, während man über Widerstandsfragen streitet.

Fellgiebel sieht ulkig aus. Etwas ungläubig fragt daher Stauffenbergs Adjutant und Mitverschwörer, als er in der *Wolfschanze* von fern erstmals den gedrungenen, fetthaarigen Fellgiebel mit der dicken Brille sieht, leise den Grafen: »Your man?« Der General signalisiert Stauffenberg, dass er sein Mann ist, indem er eine viel zu offensichtliche Zigarettengeste macht (von deren Art es in *Valkyrie* viele gibt), und Stauffenberg antwortet dem Adjutanten: »He is now.« Fellgiebel wird von Eddie Izzard dargestellt, einem britischen Komiker und Crossdress-Performer, der sich als »straight transvestite« oder »male lesbian« versteht. In dieser Eigenschaft war er besetzt in Stefan Ruzowitzkys Crossdresser-Widerstands-Actionklamotte *All the Queen's Men – Die Männer ihrer Majestät* (D/A/USA/H 2001). Der 1944 spielende Film, halb *Charleys Tante*, halb *Dirty Dozen*, zeigt Izzard als Subjekt einer Devianz, die heute als Innovationswissen reevaluiert wird: als schwulen Drag-Performer, der britische Spezialagenten für eine Mission in Frauenverkleidung in Hitlers Berlin ausbildet.

Die prekärste unter den als schwul ins Auge springenden Rollen und Besetzungen von *Valkyrie* ist die des Oberst Heinz Brandt. Dieser war eines der vier Todesopfer der Bombe des 20. Juli, der Pechvogel, der Stauffenbergs Tasche unter dem Kartentisch umstellte, was ihn das Leben kostete und Hitlers rettete. Von den Filmen zum Thema merkt einzig *Virtual History – The Secret Plot to Kill Hitler* (siehe Kapitel 5) an, Brandt sei Teil der Verschwörung, wenn auch in Bezug auf den Attentatsplan ahnungslos gewesen; vielleicht liegt hier eine Verwechslung mit bzw. Verschiebung von Generalleutnant Heusinger vor, dessen Adjutant Brandt vor. Christopher McQuarrie und Nathan Alexander, die Autoren von *Valkyrie* werden es wohl wissen, ist doch ihr Skript detailreich recherchiert – und, wie gesagt, voller Minen, wie es im Kino heute normal ist. (Und einer muss ja drauftreten.)

Liest man Oberst Brandt, im Sinn von »virtual history«, als einen virtuellen Widerständler, »our man« *in the closet*, dann beginnt sein Bild in *Valkyrie* zu schillern: Brandt brennt darauf, sich zu outen, und kann es nicht, bleibt bis zuletzt straighter Nazi. Minuten vor der Explosion wirft er dem Attentäter einen halb vorwurfsvollen, halb flehentlichen Blick zu (den die Narration hier nicht weiter motiviert). In

seinem vorhergehenden Auftritt in *Valkyrie* wurde Brandt bereits mit Stauffenbergs Attribut prothetischen Sehens assoziiert: Auf Hitlers Berghof sagt er zu dem einäugigen Graf »I am the Führer's eyes!«, bevor dieser vor Hitler tritt, der ihm (Ironie der Geschichte) zuredet: »If only more of my men were like you.« Wer sind diese Männer *like you*? »Who are these people?« fragt Tresckow in der Sequenz um die nicht detonierte Smolensker Flugzeug-Zeitbombe 1943 den Oberst Brandt. Tresckows Frage bezieht sich auf Verschwörer gegen den »Führer«, über die Brandt ihm eben erzählt hat. Was sind das nur für Leute? »You'd be surprised«, antwortet Brandt mit vielsagendem Lächeln. Die Schreibtischdialogszene zwischen den Offizieren ist eine Suspense-Sinfonie, in detailreichen Wendungen gebaut rund um Tresckows Rückholung der im Delay ihrer Detonation eingefrorenen Zeitbombe, die er Brandt, getarnt als Kiste mit einer Flasche Cointreau, nach Berlin mitgegeben hat. Lässt Brandt den Bombenleger nun auffliegen? Oder bekennt er sich gar zum Widerstand? Beide Männer scheinen zu wissen, dass der andere »weiß«, und dass er um dieses Wissen weiß, das jedoch zwischen ihnen implizit, in Schwebe bleibt.

Singers Brandt macht kokette Anspielungen. Er ist pausbäckig, hat Schmolllippe und Zahnücke, lispelt und grinst mit Augenaufschlag. Aber: Ist das nicht ein Stereotyp – wie ein heterosexueller Mann (wie vielleicht ich) sich einen Schwulen vorstellt? Ja, darum geht es. Singers Bilder machen Sinn für ein anonymes Massenpublikum, in dem auch zahllose Heteros zu vermuten sind. Um ein Bild von Homosexualität geht es in dieser Lektüre nicht im Sinn authentischer Gegebenheiten, um ein Konzept von Queering nicht im Sinn von First-Hand-Kenntnis; eher gemäß der Logik des Vorschlags der Wiener Film-Kognitivistin und Queer Cinema-Theoretikerin Andrea B. Braidt, man müsste Rambo als Lesben-Ikone verstehen, oder der Idee des Wiener Radiomachers, Musikers und Queer-Clubveranstalters Martin Pieper, man müsste The Clash, fälschlicherweise Inbegriff erdiger Rock-Rebellen, als Schwulen-Ikonen vereinnahmen.

Zurück zu Brandt: Dessen Darsteller Tom Hollander wurde prominent durch die Rolle des Perücke tragenden, divenhaft raunzenden Lord Cutler Beckett in Teil 2 und 3 von *Pirates of the Caribbean* (2006, 2007). In Teil 3 der Saga, in dem es so sehr ums Herumdrehen und um Leben jenseits des Endes geht, hat Hollander den »Fliegenden Holländer« gekapert – nicht von Wagner, sondern von den Freaks,

und Rebellen, deren Gegenspieler er ist (Bill Nighy, der Olbricht von *Valkyrie*, spielt hier den »krakeligen« Captain des »Flying Dutchman«; Kevin McNally, der Goerdeler von *Valkyrie*, ist hier ebenfalls Pirat). Wäre auch der Lord gern Pirat? Bis er die Uniform des Regimes ablegen kann, muss Beckett warten. Vorerst ist er Intimgegnern eines Piraten, dessen Star-Darsteller einen für Wortspiele so über-ergiebigen Nachnamen hat und seine Rolle so queer anlegt, dass wir Johnny Depp gleich ausblenden, d.h.: als Medium zur Perspektivierung der Widerstandshelden in *Valkyrie* nutzen sollten. Der queere Pirat, der Geist und Double seiner selbst ist, wird nicht zuletzt als Spiegelbild zu Beckett (und über Hollander zu Brandt) herausgestellt, zumal von dem Lord selbst, der vertraulich zu Jack Sparrow sagt: »You and I are no strangers to betrayal, are we?« Nun, Beckett wie auch Brandt ist Verrat nicht fremd, aber beide agieren regimekonform: Zu Beginn von *Valkyrie* stellt Brandt Listen verurteilter Widerständler zusammen; zu Beginn von *Pirates of the Caribbean 3* fällt Lord Beckett Urteile der »suspension«, lässt Piraten am Galgen aufhängen und die Suspendierung von Bürgerrechten im »state of emergency« verlaublichbar.

Noch einmal: Widerstand ist schwul – in der Konstellation, die Bryan Singer einrichtet, der, um auf seine *X-Men* anzuspielen, sinngemäß fragt: Heuchler, was siehst du die Splittergruppe der queeren Mutanten im Auge deines Bruders, doch den Hakenkreuz-Balken in deinem Auge, deinem Ausnahmezustandsregime, deinem Gesellschaftssystem, deinem Genießen, siehst du nicht?

Das Problem ist: Regime-Loyale und Widerständler tragen dieselbe Uniform, sind schwer zu unterscheiden. »They look like us!« So hieß es vielsagend am Beginn von *The Plot to Kill Hitler* (siehe Kapitel 2). Dieser Kostümfilm wird aus der rückblickenden Perspektive von Singers Film zum Medium einer Perspektive auf *Valkyrie*, der ihn seinerseits – chiastische Umarmung – erst ins cineastische Leben zurückholt: Ohne *Valkyrie* kein erstmaliger DVD-Release von *The Plot to Kill Hitler* am 6. Jänner 2009, sondern Vergessen in Obskurität. Eben diese Gefahr konfrontiert der Stauffenberg von *The Plot to Kill Hitler* in Worten, die im Film seine vorletzten sind, weit weniger berühmt als die Anrufung Deutschlands (und wohl nicht historisch verbürgt). Als einer von vier Todeskandidaten vor dem Erschießungskommando sagt er zu Olbricht in der Reihe neben ihm: »God told Abraham that he would spare Sodom if ten just men could be found in the city. Maybe

he will spare Germany.« Olbricht erwidert: »No one will care, Claus. No one will ever know.« Dass niemand vom Opfer der Widerständler um der Verschonung Deutschlands willen erfahren wird, dem widerspricht *The Plot to Kill Hitler* wie alle anderen Juli-Filme. In Vergessenheit gerät allerdings zunächst das Sodom-Zitat: Es wird überschrieben durch die vorletzten Worte des Hinrichtungskandidaten Stauffenberg in Baiers gleichnamigem ARD-Film von 2004 (siehe Kapitel 3), in dem der Graf sich an seinen Adjutanten Von Haeften neben ihm wendet und explizit Tresckow, implizit *Der kleine Prinz* zitiert: »Das Herz sieht weiter als das Auge, hat Tresckow immer gesagt. Den Satz muss man sich merken!« Diese Ersetzung von Sodom durch einen kleinen Prinzen macht *Valkyrie* rückgängig, schreibt sie um, nicht direkt und nicht nur bei der Exekution: Die Bibelrede vom »sparing« kehrt in einem für *Valkyrie* spezifischen Wortwechsel wieder, als der Adjutant dem Generaloberst Fromm, der die vier Verschwörer eben zum Tod verurteilt hat, droht, ihn werde es auch noch erwischen, worauf Fromm abwinkt »Spare me!« (»Verschonen Sie mich!«) und Stauffenberg dagegen setzt: »No one will be spared.«

Nichts und niemand wird ausgelassen. In Baiers *Stauffenberg* wird anstatt der Anrufung Sodoms Tresckow zitiert; in *Valkyrie*, der alles retroaktiv ver- und ineinanderdreht, ist es nun, folgerichtig, Tresckow, der von Sodom spricht, und zwar zu Stauffenberg: »God promised Abraham that he would not destroy Sodom if he could find ten righteous men. I have a feeling that for Germany it may come down to one«, sagt er in einer Szene während der gemeinsamen »Wälküre«-Planung (»nocturnal activities«) zu seinem Mitverschwörer. Der Satz setzt Sodom, jene biblische Stadt, die als »Gründungsstätte« sexueller »Unzucht«, zumal des (Anal-)Verkehrs zwischen Männern gilt, an die Stelle Deutschlands. Auch den Satz muss man sich merken; damit dies leichter fällt, bildete er den akustischen Auftakt eines der Trailer zu *Valkyrie*, in Kontrast zum Schrift-Bild des »Führer-Eids«.

Sodom als »geheimes Deutschland«, das kommt in keinem der deutschen Juli-Filme und außer in *Valkyrie* eben nur in *The Plot to Kill Hitler* vor. Dessen Regisseur heißt Lawrence Schiller. Mehr mit Goethe hält es (wie noch zu zeigen ist) Bryan Singer. Beide setzen Stauffenberg als Clown, der zum Heiligen wird, in Szene: Heiligkeit nun nicht im Zeichen deutscher Kultur, auch nicht des heilfastenden Wellness-Leibes als biopolitischer *homo sacer* (vgl. Kapitel 5), eher mit sanften Twists

der Sakralisierung in Richtung masochistischer Homo-Ästhetik. Singer schneidet von Schmerzensboys im Lazarett, an die Stauffenberg in weißer Galauniform Orden verteilt, auf Heiligenstatuen in der Kirche. In *The Plot to Kill Hitler* heißt es zu Beginn über Stauffenberg »He's the one!« (als wäre er Neo in *The Matrix*); vor ihrer Exekution werden die Verurteilten durch Abreißen ihrer Orden gedemütigt (nicht etwa gegeißelt). Nach dem Todesschuss liegt Stauffenberg mit verschwitzten schwarzen Locken und Blut im Mundwinkel malerisch im Frühnebel.

Gespielt wurde dieser Stauffenberg 1990 von Brad Davis. Der Hollywood-Darsteller galt nach seinem durch Drogen-Suizid abgekürzten AIDS-Tod 1991 als erster heterosexueller Schauspieler, der Opfer dieser Krankheit wurde; zuvor war Davis nach langem heimlichem AIDS-Leiden öffentlich gegen die repressive Moral seiner Branche aufgetreten. Stauffenberg war eine von Davis' letzten Rollen; eine seiner heute bekanntesten ist die Titelrolle in Fassbinders letztem Film *Querelle* (BRD/F 1982), einem Matrosen-Arschfick-Coming-out-Drama nach Jean Genet. Einen der Schiffsarbeiter, die den weiß uniformierten Querelle bedrängen, spielte Karl-Heinz von Hassel (nicht Hustle), der bei Fassbinder gelegentlich zu sehen war – und 1971 in *Operation Walküre* als Darsteller des Nazi-Majors Remer, der sein Real-Double scheinnaiv fragt, wie er am 20. Juli 1944 begrüßt habe.

Der zweifellos flache Begriff von Queerness, der hier eingesetzt wird, lässt sich in folgender Konstellation zuspitzen: Es geht nicht um das Resultat der heute vielfach »geglückten« postfordistischen Feedback-Wendung von der einst stigmatisierten Abweichung zur Trademark für Systeminnovation im Sinn von »Queer is the new straight«. Nothing wrong with that. Aber: Der Instituierung von Homosexualität als eines jener Affektwissen, denen die kulturalisierte Ökonomie ihr Ethos, ihren Arbeits-Platz, zuweist – wofür Paolo Virnos postoperaistisch-biopolitischer Begriff von »Ethos« als flexible kommunikative »Virtuosität« stehen kann, die Politik als öffentliches Agieren ersetzt –, dem lässt sich ein Gedanke entgegenhalten, den Elsaesser mit Blick auf Fassbinders Filmbild der RAF formuliert. Dem zufolge zählt an »Neuen Sozialen Bewegungen« nicht deren Aufgehen im Imaginären von Rebellenpathos à la Che Guevara- oder RAF-Kult oder im Ethos eines Wohngemeinschaftshabitus, sondern politische Subjektivierung im Bruch mit dem Gesetz, der dieses beim Wort nimmt.¹⁵⁷

Auf Inszenierung einer Entscheidungssituation im Gründungsakt »außerhalb des Gesetzes« zielte auch Fassbinder mit *Genet* ab, im Versuch, so ein Zitat aus seinem Film, »das Universelle eines Phänomens auszudrücken«. Das Queere als das Universelle: »das Querelle«. Für das queere Stauffenberg-Bild heißt das, was eine *tagline* zu *Valkyrie* formuliert: »When you cross the line there is no turning back« (bzw.: There is a target on your back). Das Pathos einer Überschreitung des Rubikon flammt unter den Juli-Filmen kurz beim Stauffenberg von *War and Remembrance* auf (»We've crossed the Rubicon!«) und länger im »virtuellen Namen« von *Valkyrie*, der während des Aufschubs seines Kinostarts auch unter dem Titel *Rubicon* angekündigt wurde. Der Aufbruch zum anderen Ufer (auch Jan Delay setzte Stauffenberg ans Ende der Bridge seines hier so oft, dass die Platte hängt, abgespielten Songs »www.hitler.de«): Spannend daran ist der Akt des Übersetzens als Kreuzen (nicht das »Gut-Ankommen«) und wie diese Singularität ein Universelles (Gerechtigkeit) instantiiert, indem sie die gegebene Ordnung bestreitet. Diesem Übergangs-Ereignis – Selbstmissbrauch anstelle des Ethos kultureller Selbstgemäßheit – eine »unmögliche Dauer« zu verleihen, gelang *Valkyrie* durch die Art, wie Stauffenberg sein Glausage im vollen Sinn »einsetzt«: in seinem Hantieren mit einem Döschen (ein Stück »Fummel«), in dem er sein Auge mitführt, und vor allem in den irritierenden, in allen Juli-Filmen vorbildlosen, Momenten, in denen er 1944 zeitweise mit Glasauge und ohne Augenklappe, also, als wäre es ein Continuity-Fehler, wieder mit beiden Augen auftritt. Es geht in *Valkyrie* nicht um »eye-patch« als »I-patch« des Selbst und seiner »patchwork identity«, sondern um »dis-patch«, um das »Absetzen« – von Augenklappen, Nachrichten und Reichskanzlern.

Zeitgleich mit *Valkyrie* startete in den USA ein anderes Hollywood-Widerstandsheldendrama, das Singer beinahe gedreht hätte: *Milk*, Gus Van Sants Biopic über Harvey Milk, den Agitator einer universalistisch angelegten Schwulen-, Lesben- und Bürgerrechtsbewegung. Milk hilft vielen »out of the closet«; dafür wird er bei einem Schussattentat regelrecht exekutiert. Mit dem Release von *Milk* wurde Singers für 2009 geplantes Milk-Biopic-Projekt abgeblasen; eine Doppelverfilmung wie bei den Juli-Filmen von 1955 gibt es ebenso wenig wie ein queeres »Regieduell« Singer vs Van Sant. Milk, Stauffenbergs imaginärer Freund Harvey, zu sehen im Multiplex-Saal nebenan,

spielt Sean Penn. Er betont dabei offensiv Milks bubenhaftes, entwaffnendes Grinsen. Das bringt uns zu Tom Cruise.

Am Beginn ihrer Karrieren spielten Penn und Cruise größere Nebenrollen im Bubenmilieu der Offizierskadetten von *Taps* (1981). In seiner ersten nennenswerten Rolle (seiner zweiten überhaupt), in seinem ersten Halbsatz in *Taps* fragt der neunzehnjährige Cruise Penn, ob sie heute Nacht *Dungeons and Dragons* spielen würden, was dieser ablehnt; Cruise zeigt ihm darauf den »Fuck You«-Finger, und Penn wünscht ihm grinsend »Have a good day.« Den hatte er: In den Folgejahren wurde Cruise zum Star und das Zahnpastalächeln sein, nicht Penns, Markenzeichen. »He was famous for his laughter«, »very good looking«, heißt es – allerdings nicht über Cruise, sondern über Stauffenberg, und zwar seitens seines Sohnes Berthold (in *Virtual History – The Secret Plot to Kill Hitler*, 2004). Seit Drehbeginn von *Valkyrie* betonte dessen PR, wie ähnlich Cruise dem Claus sehe (und ließ zum Beweis eine Doublette von Profilaufnahmen der beiden zirkulieren). Aber, mal ehrlich: Sollte es einen Grund dafür geben, dass Cruise eine Fehlbesetzung ist, dann den, dass er für die Rolle nicht schön genug ist; man muss sich nur kanonische Fotos Stauffenbergs anschauen, die ihn oft lächelnd oder grinsend zeigen, auch noch am 15. Juli 1944 vor Hitler (den er an diesem Tag gerade noch nicht in die Luft zu sprengen versuchte).

Stauffenberg grinst; Cruise tut dies in *Valkyrie* nicht. Nach ersten Previews wurden PR-Kampagne und Endmontage von *Valkyrie* von Cruise zur Crew umorientiert: vom Fokus auf den Star zur Betonung der Meriten des Regisseurs und, als Bild-Sujet, des Teamwork einer »kleinen Clique« (die auf dem Plakat an Singers *Usual Suspects* erinnert). Cruise ist in *Valkyrie* etwas zurückgenommen. Bezeichnenderweise grinst er nur in wenigen neuralgischen Momenten: ganz »cocky« (*vintage Cruise*) noch beim Verschwörertreffen, bei dem Stauffenberg sich vom »respect« dissoziiert, und gleich danach, als ihm angesichts der zu »Walküre« salutierenden Tochter das Lächeln vergeht und eine Idee kommt. Gerade an Cruise' Grinsen zeigt sich, wie sehr *Valkyrie* über Bilder zu verstehen ist, die er nicht zeigt, sondern impliziert und um sich schart. Das Grinsen im Aufschub, *in suspense*: Es ist Phantom-Ereignis, das nun nicht nur den Sinn/Affekt als Lewis Carroll'sches »Grinsen ohne Katze«¹⁵⁸ verbildlicht, sondern in einer weiteren Wendung eben dieses als »Katze ohne Grinsen«

(höherer Ordnung). Nicht-Grinsen ist Widerstand, auch im Sinn von Delay bzw. in Umkehrschluss zu einem Rhyme des hier so oft zitierten Jan Delay-Songs, der primär davon handelt, was Hitler heute tut: »Aber das ist noch gar nicht das Schlimmste, Mann / Viel grausamer ist, dass er jetzt auch grinsen kann!«

Die PR von *Valkyrie* betont Cruise' Gesicht, die Inszenierung seinen Mund. Auch das ist in *The Plot to Kill Hitler* präfiguriert: Im Lazarett liegt Stauffenberg einbandagiert wie eine Mumie, nur der Mund ist freigelassen; als seine Frau ihn mit Suppe füttert, sagt er abrupt: »Nina, I have had enough!«, womit auch sein Verhältnis zum Regime angesprochen ist. In *Valkyrie* schluckt Stauffenberg, bevor und spuckt er, während er spricht; häufig flüstert er. Aus diesen Betonungen ergibt sich für Stauffenbergs Verkörperung, dass der Graf bei Singer ganz Mund ist (nicht ganz Stirn, Hand, Auge oder Ohr wie in Kapitel 1, 3 und 5). Mehr noch, er ist ganz Klappe: Augenklappe und, in den »Sagern«, die er platziert, »große Klappe«, sowie, spezifischer für *Valkyrie*, Mann der Telefon-»Klappe« (der Nebenstellen im Fernsprech- und Fernschreib-Verkehr), der Klappe, wie sie bei Filmdrehen geschlagen wird (Widerständler als »Inszenierer«), und schließlich der Klappe im Sinn des Männerklos als schwuler Treffpunkt (Junction), Ort der Vermittlung, des Von-hinten-Nehmens, des Cruising.

Die meisten Leute denken bei »cruising« an Piraten, die auf dem Meer kreuzen, und bei Tom Cruise zu allererst an *Mission: Impossible*. Vor und nach seinem Start wurde *Valkyrie* mit reflexartiger Gewitzttheit vorgeworfen, er mache den 20. Juli zur *Mission: Impossible* eines Actionhelden. Ja, eh. Allerdings muss man den öden Witz beim Wort nehmen, ihn – mit Elsaesser gesagt – vom Recto in sein Verso drehen, positivieren: Wendet man die Mission(ars)-Stellung zum Von-Hinten, dann ergeben sich Möglichkeitsschlupflöcher, vergleichbar jenen, aus denen Plot und Thrill der *Mission: Impossible*-Filme (1996, 2000, 2006) bestehen. Deren Held ist ein exemplarischer *reaction hero* (Elsaesser): Er hijackt vorgegebene (Erwartungs-)Dispositive, und er ist oft nicht »er selbst«, weil eine Maske sein Bild ganz absorbiert.

»For a moment I thought we were talking about a fucking mask!« lautete 2001 ein prägnanter, im Sprung, *in suspense*, gerufener Sager des gesichtsdeformierten Cruise in *Vanilla Sky*; ein anderer lautete »You won't believe this, but this is me smiling!«. Die Wendung, die Trope, zur Maskierung und aus dieser heraus vollzog Cruise mit

großem Donner 2008 in seiner letzten Rolle vor *Valkyrie* in *Tropic Thunder*. Für *Valkyrie* ist Ben Stillers Vietnamkriegsfilm-Parodie paradigmatisch als »Film über Film«, der die Inszenierung eines Kriegsfilms als Verstrickung in realen Krieg zeigt, der wiederum den – durch Drehs von Luftangriffsszenen on location – endlos seinem Release hinterherhinkenden Film im Film rettet. Die auf *Apocalypse Now* anspielenden Helicopter-Szenen von *Tropic Thunder* kann man kaum sehen, ohne virtuell den »Walkürenritt« mitzuhören. Handprothesen kommen ebenfalls reichlich ins Bild. Zum retroaktiven Paradigma von Cruise' Gesamt-Rollenbild wurde seine Darstellung eines grotesk aussehenden, abgefeimten Hollywood-Produzenten, der am Telefon die Fäden zieht: Die angepeilte Rezeption dieses Umspringbildes war der Eindruck, Cruise spiele nun endlich jenes Arschloch, das immer schon durchgeschimmert hatte aus allen Rollen dieses Stars, der mehr als die meisten Hollywood-Darsteller kategorisch als »man you love to hate« gilt. Die Verdrehung des Sunnyboy zum Arschloch und weiter – aus dem Nichts in der Schlusszene – zum atemberaubenden HipHop-Tänzer mit ostentativer Bauch- und Popo-Prothese, diese Performance von Cruise' Bild eines Doppellebens war auch ein »rebooting« der Karriere eines alternden Stars, der in seinem vorhergehenden Film bereits den Kassentod gestorben war. Gemeint ist *Lions for Lambs*, ein im Sinn von *bon discours* gut gemeinter Robert Redford-Film über den War on Terror. Cruise spielte einen republikanischen Senator als sich selbst entlarvendes grinsendes Arschloch in impliziter Rivalität zum liberalen Lehrer Redford: Wem von beiden werden die von ihrer Führung getäuschten Soldier Boys folgen?

Nach der Entgleisung *Lions for Lambs* (die, vermittelt über Cruise' Beteiligung an United Artists, auch das *Valkyrie*-Projekt gefährdete) tanzte Cruise wieder. Das tut er in seinen Rollen generell. Cruise' Tänze sind kategorisch »daneben«, aufgeführt in Zuständen der Suspendierung (*Mission: Impossible*), im Rollstuhl (*Born on the 4th of July*, 1991), in Hemd und Unterhose in *Risky Business* (1983) – einer Komödie, die Cruise zum Star machte, als »Erfinder« des postfordistischen Totalverwertungs-Ethos, der in seiner Ausbildungslaufbahn vor einer »Princeton Junction« steht –, oder mit dem Queue als Billard-Samurai (oder doch Karrierist?) in *The Color of Money* (1986). Manche Leute, heißt es programmatisch in letzterem Scorsese-Film, seien fähig, »to turn luck into an art«: Das heißt, das gründende

Ereignis zu umarmen, das inszenierte Bild mit Leben zu erfüllen, Marionette seiner selbst zu werden. Cruise' Figuren nehmen oft eine Fiktion so ernst, dass sie sie leben, ob in *Vanilla Sky*, in dem Cruise sich gegen sich selbst verschwört, um seinen Traum zu leben, oder in seinen Soldatenrollen: von *Top Gun*, in dem 1985 »drills« zum Intimflug Rücken-an-Rücken mit dem Russki genutzt werden, über *Born on the 4th of July*, der Cruise vom kostümiert kriegspielenden Sunny-boy zum Krieger und zum Kriegskrüppel, der einen Krieg beenden will, wendet, bis zurück zu *Taps*, in dem der von Cruise gespielte Marines-Kadett die als spielerisches Ehrenritual beginnende Besetzung des Militärverwaltungsblocks als einziger bis in die letzte Konsequenz durchzieht: »It's beautiful, man!« lautet sein letzter Satz, als er das Feuer eröffnet. Sein erster (ganzer) Satz lautete: »I'd give my right nut for those oak leaves!« Für das Eichenlaub, das auch in der Wehrmacht als Orden begehrt war, würde er sich am Glied amputieren lassen.

In *Valkyrie* tanzt Cruise – nicht. Der Walzer mit Nina bei Stauffenbergs Heimkehr wurde gedreht und von Komponist Ottman orchestriert, entfiel jedoch beim Endschnitt, der nun direkt von Ninas Blick auf die Fingerstummel ihres Mannes zum Ritterspiel der Kinder samt »Walkürenritt« übergeht. Und doch regiert General Tanz: Geblieben ist in *Valkyrie* der »danebene«, taumelnde Tanz, als der bereits getroffene Stauffenberg in der Wüste versucht, vor dem Luftangriff wegzulaufen, der ihn verstümmelt, neu gründet und auf seine Mission schickt.

EIN POLITISCHER AKT: STAUFFENBERGS GEIST

»Im Zuge einer natürlichen Entwicklung ist aus dem Saulus ein Paulus geworden«, sagt Stauffenberg in *Der 20. Juli* 1955 über Hauptmann Lindner, der Zeuge eines SS-Massakers an weißrussischen Juden und dadurch zum Widerstand bekehrt wurde (siehe Kapitel 1). In *Operation Walküre* heißt es, Stauffenberg sei durch seine Verwundung in Afrika vom Saulus zum Paulus geworden. Saulus von Tarsus: ein Jude, der Christen verfolgt, und nach seiner Bekehrung Paulus heißt. Paulus heißt auch ein Feldmarschall, der nach seiner Gefangennahme durch die Rote Armee in Stalingrad zur Tätigkeit gegen Hitler im Nationalkomitee Freies Deutschland bekehrt wird. Soll so etwa aus einem Juden, der Christen jagt, ein »anständiger« deutscher Offizier werden?

Und: Ist die Entwicklung von Saulus zu Paulus »natürlich«? Zur Intervention in diese Konstellation bietet sich Alain Badiou's Sicht auf Paulus' Bekehrung an: Diese ist, als »revolutionäre« Erweckung, ein Kardinalfall der (Neu-)Gründung eines Subjekts, das zur Treue zu diesem Wahrheitsereignis umgestülpt wird und aufgespannt wird auf eine Universalität hin, in der es sich zum würdelosen Clown macht.¹⁵⁹

Stauffenberg hat ein Erweckungserlebnis in der Wüste, unweit von Tunis; danach weiß er, was zu tun ist. In der SWR-Doku *Stauffenberg – Eine Spurensuche* sagt Peter Steinbach, Leiter der Gedenkstätte Deutscher Widerstand, 2007, Stauffenberg empfinde nach dem Fliegerangriff 1943 in Tunesien sein Überleben als »geschenktes Leben, und geschenktes Leben verwendet man verantwortlich.« Die Afrika-Erweckung ist in dieser Darstellung »Provisorium«, Platzhalter für ein fehlendes Schlüsselement, das vielleicht einmal ins Bild, das sich die Historie von Stauffenberg macht, insertiert werden kann: Platzhalter seiner Empörung über den Massenmord an den Juden. Eine solche, so Steinbach, ist bis dato nicht wirklich nachweisbar (siehe Kapitel 5).

Zu Beginn von *Valkyrie* scheint Stauffenberg in Afrika, noch vor dem Fliegerangriff, zunächst zu einer Variante jenes humanitären Rettungsethos bekehrt zu sein, das die Geo-Postpolitik der 1990er Jahre oft unter Anrufung einer aus dem Vermächtnis des Holocaust resultierenden Pflicht zum »sparing« menschlichen (nackten) Lebens formulierte.¹⁶⁰ Aus dem Wissen um die »mass execution of jews« resultiert für Stauffenberg die Verantwortung, »not to save Germany, but to save human lives«. Von diesem »postheroischen« Standpunkt überzeugt er in einem ersten Akt der Weitergabe seiner Entscheidung seinen Vorgesetzten im Afrika-Korps. Und während des Fliegerangriffs versucht er, einen jungen Kameraden zu retten.¹⁶¹ Doch MG-Garben strecken Stauffenberg nieder. Ein Delay trennt ihn von der Umsetzung seines Projekts, das sich durch diesen wandelt. Seine Entscheidung bezieht sich danach nicht mehr auf ein Verantwortungsethos der Pflicht zur Rettung, sondern sie ist Politik der »Kür«, der Wahl.

Wie sieht die Entscheidung aus? Führen wir hier eine Figur wieder ein, die Stauffenberg diametral entgegensteht: Stauffenbergs Vorgesetzter im Ersatzheer, Generaloberst Fromm. In Fromms erster Szene testen Stauffenberg und Olbricht aus, ob ihr Chef für den Umsturz zu gewinnen ist; es gibt Innuendo, endlich käme »somebody with balls into this office«; dann erweist Fromm sich als »careerist

pig« und sagt den beiden vertraulich (indem er das Telefonkabel absteckt), er lande grundsätzlich immer auf der richtigen Seite, und solange Hitler lebe, wisse er, wo diese sei. (Diese Figur spielt Tom Wilkinson, der im Jahr zuvor in *Michael Clayton* einen zur hellsichtigen Selbstentblößung erweckten karrieristischen Anwalt darstellte.)¹⁶²

Fromm verkörpert jenes Ethos der Nicht-Entscheidung, das Nietzsche mit »Inwiefern auch wir noch fromm sind« übertitelt hat: die Orientierung an Sicherheitsgarantien als vorgegebener Grund eines Ich, die Haltung »Solange ich mich täuschen könnte, handle ich nicht«.¹⁶³ Diese nihilistische »Frommigkeit« durchkreuzt Stauffenberg in *Valkyrie* als Subjekt der Entscheidung, die sich in ihm, durch ihn ereignet: »I'm critical of the indecision,« sagt er zu Fromm, und: »I've made my decision. I'm here to help others make theirs.« Er zwingt zur Entscheidung: Fellgiebel drängt er, Olbricht packt er am 20. Juli bei dessen Angst: »Never mind Germany! Never mind Europe! Your life is at stake now! If you wanna live through the night you do exactly as I say!« Hitler manövriert er durch Einsatz seines Leibes – als Versehrter, von deren Art Hitler gern mehr hätte, lässt er sich von ihm am Arm betatschen – zur Entscheidung, die Änderungen der Verschwörer am »Walküre«-Plan abzusegnen.

Stauffenbergs Tun führt weg vom Ethos des Zeugen (»Many saw evil. They dared to stop it.« lautet eine *tagline* von *Valkyrie*) und des bloßen Bezeugens: Als Tresckow im Dialog mit Stauffenberg seine Losung vom Wurf vor der Geschichte, bei dem der Erfolg sekundär sei, ausspricht, hält Stauffenberg dagegen: »That's not enough. There has to be a chance of success!« Es geht eben nicht um Fatalismus oder Verzweiflungsheroismus, der mit apriori vergeblichen Taten Zeichen setzt, sondern ums Ergreifen eines Kairos, »turning luck into an art« – um *risky business*, das nichtsdestoweniger Kalkül ist.

Stauffenbergs Insistenz auf Entscheidung ist nicht zu verwechseln mit dem Dezisionismus des Ausnahmezustands. Letzterer wird beispielhaft an drei Hollywood-Filmen aus dem Jahr 2008, die zu Vergleichen mit Bryan Singers Film-Politik einladen: Während der US-Startphase von *Valkyrie* lief in vielen Kinos jeweils Minuten vor Filmbeginn der Trailer von *Defiance*, in dem jüdische Holocaust-Überlebende in Weißrussland als Partisanen die Deutschen bekämpfen: »Our revenge is to live!« lautet ihre Losung; diese Biopolitik setzt Überleben als Akt, der nicht Widerstand, sondern Rache ist. Star von *Defiance*

ist Daniel Craig, mittlerweile fast ein Markenzeichen für Rache: Der von ihm gespielte James Bond ist ein Mann, der zum Subjekt wird, indem er jenseits allen Rechts endlos sein Trauma rächt. Ähnlich verfährt auch der Neo-Noir-Rächer im Thriller *Max Payne*, in dem eine halluzinogene Killerdroge des Militärs, die weibliche Krieger-Engel erscheinen lässt, ausgerechnet »Valkyrie« heißt. »With Valkyrie you win the war on terror!« lautet da ein Dialogsatz – der wie eine Replik auf die Frage des von Cruise gespielten Kriegstreibers in *Lions for Lambs* klingt: »Do you want to win the war on terror – yes or no?«. Der dritte dezisionistische Hollywood-Rächer ist *The Dark Knight*: Batman als Ethiker des *dirty secret*, der einlädt, sich in seine Macht-räusche wie auch in den Katzenjammer über diese einzufühlen (so wie Knopp'sches Geschichtsfernsehen ein Ethos aus Empathie und Verwerfung gegenüber Nazi-Phantasmen moduliert: siehe Kapitel 4). Gegenüber Batman, der zynisch im Nicht-Unterschied von Recht und Rache surft und Demystifizierung ritualisiert, war der Titelheld von Singers *Superman Returns* (2006), mit seinem naiven Schwelgen in Licht und Schönheit der Erde, zu wenig dirty – und floppte.¹⁶⁴ Der Vergleich Stauffenbergs mit Superman wurde in der *Valkyrie*-Rezeption so süffisant platziert wie die *Mission: Impossible*-Referenz.

Der Dezisionismus, den *Valkyrie* direkt konfrontiert, ist allerdings der von Hitler. Als dieser auf dem Berghof das »Walküre«-Dokument unterschreibt, das Stauffenberg ihm vorlegt, sagt er zu ihm: »You know your Wagner, Colonel. The Valkyries: hand-maidens of the gods, choosing who will live and who will die, sparing the most heroic from an agonizing death. One cannot understand National Socialism if one does not understand Wagner.« Hitler knurrt hier nicht rum wie in anderen Filmen, sondern spricht leise aber deutlich; was er sagt und dabei signiert, ist hörbar Programm. Sein »Walküre«-Verständnis definiert NS-Politik exakt als souveräne Bio-, vielmehr: Thanatopolitik dessen, der die Entscheidung über Leben und Tod, wertenes und unwertes Leben, an sich reißt. Schon die in *Apt Pupil* inszenierte Einsicht in NS-Politik, die über soziologisierendes Schul-Wissen hinausgeht, definiert im Fluchtpunkt des faschistischen Faszinums ein Recht über Leben und Tod. Der Hitler von *Valkyrie* will in seiner Berufung auf »Walküre« verordnen, dass Verschonung vor dem Tod, »sparing«, nur Auserwählten zusteht; Stauffenberg hingegen ist Universalist und Realist, der am Ende sagt: »No one will be spared.«

Das Kriterium der »Kür«, die wertenes und unwertes Leben scheidet, schreibt er um. Die Verschwörer universalisieren und queeren das Kürten: Was Leben und Tod ist, gilt beliebig für alle gleich; darum muss derjenige abgesetzt werden, der sich eine Entscheidung darüber anmaßt, wem es zukommt, zu leben (heute etwa auch: »besser« zu leben als z.B. Leute ohne Aufenthaltsrecht in der EU). Stauffenberg setzt dazu an, indem er Hitler das Dekret seiner eigenen Absetzung unterzeichnen lässt: »I'm sure whatever changes you've made are for the best«, sagt Hitler. Damit paraphrasiert er Stauffenbergs in Afrika gefällte Entscheidung »A change must be made.« Dieser Satz wiederum lässt sich seit 2008 kaum anders denn als Obama-Zitat hören; der »change« ist allerdings durch die Szene, in der Stauffenberg unter dem Vorwand, er wechsele sein Hemd, die Bombe schärft, und sein Adjutant ihn deckt (»The Colonel is changing!«), in den Kostüm-Kontext rückgebunden. Wie in Lubitschs Anti-Nazi-Satire ist die existenziell-politische Frage *To Be Or Not to Be* eine Frage des Kostüms.

Was Stauffenberg fälscht, ist bei Hitler »echt«. Auch den auf »Die Stimme seines Herrn« hörenden Hund, der in Stauffenbergs »Walküre«-Eingebung als Label-Sujet erscheint, bringt die Berghof-Szene als Hitlers echten Hund ins Bild. Diesem wiederum entspricht Remer, der auf die Telefonstimme seines Herrn hört und sich gegen den Umsturz entscheidet. Ihn spielt Thomas Kretschmann, der rollenbiografisch bestens eingeführt ist, etwa durch die Rolle von SS-Gruppenführer Fegelein in *Der Untergang*. Während des *Valkyrie*-Drehs beklagte Kretschmann sich öffentlich, der Stauffenberg-Part sei eigentlich für ihn geschrieben worden und nun werde er mit einer Nebenrolle abgespeist. Nehmen wir auch solche Paranoia beim Wort und diese »virtuelle Identität« Stauffenbergs und Remers als Ausgangspunkt. Für deren *Intimität* ist, einmal mehr, *The Plot to Kill Hitler* Vor-Bild, in dem ein bubenhafter Remer Stauffenberg die Orden abnimmt, bevor er das Exekutionssignal gibt. In *Valkyrie* ist Remer nicht Stauffenbergs »Exekutor«, sondern prekäres Double: ein blasierter Schnösel (als der ja Cruise sonst oft auftritt), Stauffenbergs Gegenüber als Beau, auf der anderen Seite der politischen »Kür«.

Seit 1945 oft gezeigt werden Archivbilder Remers bei seiner Rede im Spätsommer 1944: »Wir sind heute gottlob politische Soldaten! Unser politischer Auftrag lautet: Sicherung unseres Lebensraums!« Dieser ist in *Valkyrie* zunächst Nassraum: Eingeführt wird Remer in

Badehose in einem tempelartigen Hallenbad, nicht am 20. Juli (an dem der echte Remer 1944 Baden ging, wie er in *Operation Walküre* sagt), sondern am 15. Den Grund des Beckens zierte ein großes Hakenkreuz, über das Remer von oben gesehen krault; wie zu Filmbeginn ist der gründende Lebensraum, den es auszuhebeln gilt, latentes Hakenkreuz. Am 20. Juli sitzt Remer beim Friseur, als ihm ein Bote die Auslösung des »Walküre«-Vor-Alarms mitteilt: »In ancient Greece you would have been killed for this. Luckily for you we've evolved«, seufzt er zum Überbringer der störenden Nachricht. Als Freund antiker Mythen und Tempel¹⁶⁵ ist Remer ein »politischer Soldat«, dessen Ich auf vorgegebene Geschichtstiefen abendländischen Lebensraums gründet; das ist in etwa das, was viele Kritiker gern am Stauffenberg von *Valkyrie* sehen würden, was dieser aber ebensowenig vorzuweisen hat wie »respect« und »principles«.¹⁶⁶

Wenn Remer beim Friseur über Evolution spricht, wird daraus im Kontext von Singers Kino ein Umspringbild. »Mutation is the key to our evolution« lautet der Schlüsselsatz der *X-Men*-Trilogie, deren Teile 1 und 2 Singer inszeniert hat, und: »Every few hundred millennia, evolution leaps forward.« Eine Singularität, ein Geschichtsbruch: Von den Genen über das Stahltor eines *closet* führt der Beginn von *X-Men* auf einen mit »Polen 1944« beschrifteten Schlamm Boden, auf den die Saga gründet (zeitlich und räumlich nah beim Attentat vom 20. Juli 1944): Ein Konzentrationslager wird Geburtsort mutantischer Superkräfte, als in einem durch Selektion von seinen Eltern getrennten Buben die Fähigkeit, Metall zu manipulieren, eruptiert. Der Bub wird später zu Magneto, dem radikalen Führer der Stigmatisierten. In *X-Men 3* quittiert er ein von Lebenswert-Entscheidungsträgern propagiertes Injektions-»Heilungsprogramm« für Mutanten, indem er seine eintätowierte KZ-Nummer zeigt: »No needle shall touch my flesh again.« Was Stauffenberg in *Valkyrie* Anfang Juli 1944 zu Nina sagt, ist Paraphrase dessen, was Malcolm X-Man Magneto im Auftakt der Saga den Martin-Luther-King-haften Mutanten-Lehrer und -Bürgerrechtler Xavier fragt: Was tust du, »when they come for you – and your children?« Wenn Hitler zu Stauffenberg sagt »You know your Wagner«, dann benennt dies im Kontext queerer Kämpfe gegen die Biopolitik des Stigmas eine Figur aus *X-Men 2*: Nightcrawler, bürgerlich Kurt Wagner aus München, versucht zu Beginn ein Attentat auf den US-Präsidenten, hat später eine Coming-out-Szene und wird Teil

des Mutanten-Untergrunds, der dem Präsidenten im Oval Office signalisiert: »We'll be watching.« Dabei blitzt und donnert es, wie bei den »Walküre«-Eingebungs und -Besprechungsszenen in *Valkyrie*.¹⁶⁷

Wendungen im Donner: *tropic thunder*. Politik ist in *Valkyrie* Sache der Inszenierung aufgeladener Situationen, Stimmungs-Politik der Entscheidungen. Programmatisch dafür sind Textstellen des Swing-Songs, den die Nachtclub-Chanteuse singt, bevor Fellgiebel sich am Klo vergeblich wehrt, als Stauffenberg ihn in eine *decision* pusht: »Ich verschenk mein Herz nur dann / Wenn ich in Stimmung bin!« Blitz und Donner sind in Verschwörungsszenen so passend wie sie in der Politik unverzichtbar sind, weil diese Drama der Akte und »Wortereignisse« (Rancière), nicht Meinungs-austausch und Verwaltung ist. »Heute der, morgen der / Denn Abwechslung muss sein«: Politik ist Suspendiert-Sein im Wechselhaften von Unterbrechungen im Ethos endlosen Aufschubs. Sie ist Affektpolitik, die das Verschenken des Herzens von einem Kairos abhängig macht. Dagegen steht das postpolitische Projekt bei Goerdeler, dem nationalkonservativen Verschwörer, der Hitlers Nachfolger werden sollte. Goerdelers Pläne zur künftigen ständischen »Volksgemeinschaft«, so die EditorInnen seines Nachlasses politischer Schriften, reduzieren Politik auf »verwaltungsbürokratische Zwangsläufigkeit und Folgerichtigkeit [, die] Regierung als politischen Entscheidungsprozess obsolet machen.«¹⁶⁸ Hier verläuft in *Valkyrie* die Scheidelinie zwischen Goerdelers Front von Prinzip, Dezenz, Respekt und Stauffenbergs Dis-Respekt. Der kritische Diskurs zu Stauffenberg sagt mittlerweile reflexhaft dazu, die Offiziersverschwörer seien ja keine »in der Wolle gefärbten«, »lupenreinen« Demokraten gewesen (wie »wir«, die wir ständig nur Demokratie im Herzen tragen). Solche Bild-Sprache malt und macht den Diskurs aus und bezeugt ein Verständnis von Politik als Sauberkeit.

Valkyrie behauptet nicht, Stauffenberg habe »demokratische Grundsätze«; seine Demokratie ist »Akt«, Zettel wie auch grundlose Tat der universalisierenden Bestreitung einer Fundierbarkeit von Ungleichheit. Die Queerung von Hitlers Walküren-Programm bestreitet, dass bestimmte Leben echt, andere »unecht« sind: Alle sind Mutanten. Dies implizierte schon die Umfunktionierung des »Walküre«-Alarmplans 1944: Adelige Offiziere setzten ihren Akt in eine Variable ein, an der das Regime mögliche Aufstände von »Fremdarbeitern« vor(her)gesehen hatte; Aufstände jenes »unglaublichen Pöbels«,

der »unserer Landwirtschaft gut tun« wird, wie es in Stauffenbergs Briefen aus Polen in TV-Produktionen von 2004 heißt (siehe Kapitel 4). Eine Konstellierung von Austauschbarkeit und Nähe durchkreuzt die soziokulturelle Fundierung einer Aufteilung in Pöbel und Adel. In einem Lexikon zum Zweiten Weltkrieg¹⁶⁹ folgt der Eintrag »Zwanzigster Juli« direkt auf den Eintrag »Zwangsarbeiter«.

Zurück zu Hitlers Berghof: Die Inszenierung zeigt Helicopter-Bilder von Stauffenbergs Fahrt dorthin auf einer Bergstraße und markiert die Totale, die den Prachtbau einführt, mit einem Hauch halligen Kreischens in der Musik. Beides erinnert an den Beginn von Kubricks *The Shining*. Im Berghof klingt das »Overlook Hotel« an, im Cruise von *Valkyrie* der Cruise von *Eyes Wide Shut*: In Kubricks Adaption von Schnitzlers *Traumnovelle* hatte Cruise einen Rivalen in Sky Dumont, dem Stauffenberg von *War and Remembrance*, der statt ihm mit Nicole Kidman tanzt, und nahm eine Verschwörungsfiktion so ernst, dass sie Wirklichkeit wurde. »A dream is never just a dream«, resümiert er in *Eyes Wide Shut*; »The dream is always the same«, lautet sein erster Satz in *Risky Business*.

Vielleicht ist alles nur ein Traum. Schon der todgeweihte ARD-Stauffenberg führte 2004 einen Schreibtisch-Monolog, der mit »Ich hatte einen Traum« beginnt. Der zu Beginn von *Valkyrie* reglos, blinzelnd, *eyes wide shut*, im Wüstensand liegende Stauffenberg ließe sich als einer verstehen, der den Rest des Films nur träumt.¹⁷⁰ Oder aber: Er liegt nach dem Fliegerangriff tot in der Wüste; Geisterstimmen klingen an, Wind bläst Sand über seine Leiche, Abblende. Dann geht es mit anderen Flugzeugen, einem anderen Held (Tresckow) einen Monat früher weiter. Diese Sicht auf Stauffenbergs Tod folgt erstens dem Plot-Twist, der uns am Ende von *The Shining* entgegengrinst, dass nämlich der Familienvater und verhinderte Zettel-Poet immer schon ein Geist im Overlook Hotel war. Sie folgt zweitens der Logik, Filme von einer Peripherie her zu lesen, die ihnen vorangeht und auf der DVD als Bonus wiederkehrt: Ein Teaser zu *Valkyrie* beginnt mit im Film nicht enthaltenen Bildern eines deutschen Soldatenfriedhofs in Afrika. (Der »wal«, der »gekürt« wird, leitet sich etymologisch vom »Toten auf dem Schlachtfeld« her.) Sie folgt drittens der Art, wie Steinbach 2008 in der Doku *Hollywood-Star Stauffenberg* dessen Er- und Ableben beim Fliegerangriff vielsagend beschreibt: »Man ist seinen Tod gestorben, ab diesem Zeitpunkt ist es geschenktes Leben.«



Tom Cruise in *Valkyrie* (2008)

Das war mein Leben. Nun beginnt das andere Leben. Als Geist ist Stauffenberg in *Valkyrie* weder »europäischer Geist« (siehe Kapitel 4) noch Racheengel. Wie in Geister- und Engelsfilmen wird er kurz zu den Menschen zurückgeschickt, weil er noch etwas erledigen, anderen bei ihrer Entscheidung helfen muss. Dass er in Afrika extra noch in einen Wagen steigt, bevor der Flieger ihn ins Jenseits schießt, verbindet ihn mit Filmfiguren, die nach einem Autounfall mit Standleitung ins Jenseits (*The Dead Zone*) oder als träumerische Zombies (*Carnival of Souls*; *Yella*) in der Schwebe zwischen zwei Toden weiterleben. Dass der Held zum Spuk verflucht ist, signalisiert *Valkyrie* immer wieder. »Die Versprechungen des Fuhrers« seien »*verwünscht* worden«: Der erste Satz, den Cruise' Voice-over im Film knödelt, ist sprachlich falsch, aber korrekt als Märchenmotiv (Auftakt zum Umschreiben von Hitlers Programm). In einer von Cruise' (Grinse-)Szenen, die nur in Trailern vorkommen, hält Tresckow Stauffenberg hinter ihm im Dunklen offenbar für einen Geist: »You scared me half to death!« Als Spuk und Fluch-Träger sieht ihn auch Fromm, wenn er ihn mit der Formel »this Colonel whose name I will not mention« zum zweiten Tod verurteilt. Immer wieder blickt der Film von oben, aus der Jenseits- und Fliegerperspektive: Der Overlook fällt etwa durch das durch Luftangriffe aufgerissene Dach der Kirche, in der Stauffenberg erstmals Olbricht trifft (es erinnert an die erste Begegnung von Bub und Geist in *The Sixth Sense*) und seinen Tod gesteht: »I was lying out there, bleeding to death.«

In *Valkyrie* fließt wenig Blut, das viel Sinn macht. Am Morgen des 20. Juli schneidet sich der Attentäter beim Rasieren absichtlich an der Kehle (Pendant zum Glasaugen-Bruch vor dem Rasierspiegel in *Stauffenberg*). Will er sich noch vor der Tat umbringen? Nachträglich wird klar: Die kleine Selbstverstümmelung ist eine List, die ihm einen Blutfleck auf dem Kragen und die Ausrede, er müsse sein Hemd wechseln, verschafft. Gegen Ende tropft Blut aus einer Schusswunde in seinem Arm; nach seiner Hinrichtung liegt er, im vorletzten Bild des Films, im Sand einer Baustelle im Bendlerblock (die am 20. Juli tatsächlich als Exekutionsort fungierte). Im Bild von Blut und Sand (nicht Boden oder Erde!) hallt das Close-up seines Todes in Afrika nach, in dem (digital insertiertes) Blut aus seinem Auge in den Wüstengrund rinnt. Dazwischen kommt ein Blutsauger obszön groß ins Bild, als ein Wachsoldat in der *Wolfschanze* (der sich Stauffenberg später in den Weg stellt), eine Gelse auf seinem Arm mit einer brennenden Zigarette tötet.¹⁷¹

»Zu saugen gespeicherte Kräfte. / Der Fürst des Geziefers verbreitet sein reich«: Es spricht viel dafür, den George'schen »Widerchrist« in *Valkyrie* nicht in Hitler, sondern in Stauffenberg zu sehen. Das Bild vom Blutsauger, Subjekt der Unterwanderung des Natürlichen durch Zirkulation (von Geld, Zeichen, Körpersäften), ist ein antisemitisches, das *Valkyrie* umschreibt; als »Zecke«, »Laus im Pelz«, dringt Stauffenberg in den Wald des Wolfs ein, wo Wachen Gelsen abwehren oder Moskitonetze tragen, wie sie kaum je ein Kriegsfilm zeigte. Als Blut-Wiedergänger ist er nah bei Dracula (immer schon tot, permanent »changing«), dessen Sinn-Reichtum als queere Ikone wie auch als Kino-Allegorie¹⁷² notorisch ist. Als Dracula ist Stauffenberg Graf, englisch »Count«, und seine Politik ist die des *disturbed count*, eben jene, die Rancière, ins Englische übersetzt, als »disturbance of the count of parts and parties of society« fasst: Einschreibung des Anteils der Anteillosen als »Verrechnung« des Sozialen, die »Verzählung« (*mécompte*) ist.¹⁷³ »Can I count you in?«, fragt Stauffenberg seinen Adjutanten; der erwidert: »For anything, sir. Anything at all!« Stauffenbergs grinsende Replik gibt es nur im Trailer: »»Anything« can be a very dangerous word.« Als Count ist der Graf nicht Graph (wie bei Baier), nicht Aufzeichner, sondern Zähler, der die Zeit mit Bombenzünden verrechnet, die »time pencils« heißen. »By nightfall I wanna know that Hitler's Germany has seen its last sunrise!« lautet sein Aufruf zum Aufstand (in dem Murnaus *Nosferatu* und *Sunrise* anklingen).

Stauffenberg gibt es nur als Phantom: Das deutet *Valkyrie* immer schon an, und auch Singer hat es vorformuliert. Man solle nicht vergessen, sagt er in einer Featurette, dass er zuvor *The Usual Suspects* gedreht hat. So legt er nahe, *Valkyrie* durch die Inszenierung von Delay und retroaktiver Sinnbildung in *The Usual Suspects* (1994) zu lesen. Dieser (von McQuarrie geschriebene) Film wurde stilprägend für die Welle rezenter Mindgame Movies, die uns auffordern, sie von ihren Schlusspointen und Plot-Twists her neu aufzurollen. Mindgame Movies sind exemplarisch als Selbstabbildung und Durchspielen von postfordistischem Wissen als Ethos des Navigierens in der Nicht-Unterschiedenheit von Test und Ernstfall, in Inszenierungen, die als Bild real werden¹⁷⁴ – wie die von Keyser Söze. Das Fingierte, das wirklich wird, spukt durch Singers Filme. *Valkyrie* fügt dem eine Drehung hinzu, indem er die Haltung eines versierten Publikums, das Mindgame Movies zur Genüge kennt, in seinen Bildlauf einfaltet: Ein Konsumsujet, das seit *The Usual Suspects* »used to being suspicious« ist, entspricht dem skeptischen Zuschauer¹⁷⁵, der auf Überblick (overlook) aus ist und sich sorgt, etwas zu übersehen (to overlook). Dieses antipolitische Fromm-Ethos der Nicht-Entscheidung, des Sauber-Bleibens, der Sorge, verführt und düpiert zu werden, ist in der Figur Remers als Snob verkörpert, der allergisch darauf reagiert, durch den »Walküre«-Plan missbraucht worden zu sein. Als er gneißt, was läuft, und sein Adjutant (ein »naiver Zuschauer«) ihn fragt, ob es etwa einen »coup« gebe, schnauzt er: »We are the coup, you idiot! We've been duped!« Wir Zuschauer sind der Coup: Als inszenierte Wahrnehmungsprozesse sind wir der Plot, der sich (raus)windet, der coup und der après-coup, Akt sinnstiftender Nachträglichkeit.

In der Rezeption von *Valkyrie* war der Witz der Wissenden, man kenne das Ende ja schon im Voraus, notorisch. Dabei ist das Ende hier eine von ihrem Pendant in *The Usual Suspects* aus zu verstehende verschachtelte Schlussmontage: Ineinander-Verflechtung von Ende und Vor/Rückblende. Diese setzt nach der Verhaftung der Verschwörer mit Becks Selbstmord ein; auch wenn der hier, wie in den meisten Juli-Filmen, »I'm thinking of earlier times« sagt, als er sich die Pistole ansetzt, ist doch der Übergang vom Schuss in die Vor/Rückblende verblüffend: Sie zeigt Verschwörer-Feldmarschall von Witzleben Wochen nach dem 20. Juli vor dem Volksgerichtshof, Fellgiebels Verhaftung, Goerdelers Erhängung an einem der »Fleischerhaken von Plötzensee« (und eine

Kamera, die dies filmt), Tresckows Suizid per Handgranate. Dazu als Voice-overs die Wiederholung von Widerstands-Schlüsselsätzen (Goerdeler spricht von »principles«, Tresckow davon, »to show the world that not all of us were like him«) gegen Hitlers Radiorede.

Alternierend zu diesen Flashes verlaufen die Exekutionen im Bendlerblock; die Schlusseinstellung gehört der Beziehung von Claus und Nina Stauffenberg. Diese ist den ganzen Film über Nicht-Beziehung, Einander-Verfehlen in jeder Szene, vergleichbar den Szenen mit dem Geist und seiner Witwe, die wir für seine Frau halten, in *The Sixth Sense*. Als Nina im Lazarett ihren Mann küsst, ist dieser im Gesicht zubandagiert und ohne Bewusstsein (eigentlich ja tot). Nach diesem Nicht-Kuss: Schnitt auf einen Paravant im nächtlichen Krankenzimmer, dahinter bewegte Schatten. Was so aussieht, als käme das Ehepaar sich im Schutz des Wandschirms (wieder) näher, entpuppt sich als Stauffenberg, der sich allein mit sich selbst, mit Knöpfen seiner weißen Uniform, mit Gestaltung seines Erscheinungsbilds als Amputierter plagt. Den Walzer von Claus und Nina gibt es, wie gesagt, nur als nicht stattfindenden im Film, auf der Sountrack-CD und hoffentlich im Bonusmaterial der DVD. Fast plakativ wird das Ingetrennten-Welten-Leben des Toten und der Witwe in Dialogen, in denen er Nina warnt »They'll come for you«, ohne sie anzusehen, bzw. die beiden einander am Telefon nicht hören können. Bleibt der Abschiedskuss der beiden im Morgengrauen des 15. Juli, bevor Stauffenberg das erste Mal zur *Wolfschanze* aufbricht. Dieser Abschied ist eine Rückblende: Stauffenberg blickt auf dem Flug nach Rastenburg aus dem Fenster, Schnitt auf Ninas Blick aus dem Fenster ihres abfahrenden Autos, das noch einmal hält, sie steigt aus, läuft zurück zu ihrem Mann auf der Straße. Sie küssen sich.

In dieser Konstruktion hallt spiegelverkehrt eine Bildfolge aus *Stauffenberg* nach: 2004 erinnert sich der Attentäter nach der Tat auf dem Retourflug aus Rastenburg an den Anblick des vermeintlich toten Hitler, zugedeckt auf einer Bahre, ein Bild, das Jo Baiers Inszenierung als quasi-traumatischen Flash wiederholte. Halb umgekehrt, halb analog zu dieser Wiederholung des Bildes eines Toten, der weggebracht wird (wie der tote Stauffenberg in Afrika), ist die letzte Einstellung von *Valkyrie*, die auf den Anblick des eben erschossenen Stauffenberg folgt: In ihr wiederholt sich der Moment, in dem Nina aus dem Bildhintergrund zu Stauffenberg zurückläuft, ihn traurig zum Abschied

küsst und dann wieder zum wartenden Auto abgeht. Sie lässt Stauffenberg, der uns die ganze Einstellung über den Rücken zukehrt, allein im Bildvordergrund zurück; der Film endet mit diesem Close-up des Helden von hinten, sein ausrasierter Nacken zwischen schwarzen Locken und weißem Unterhemd. Auf seiner Nackenhaut sind, für uns, nicht für Nina, zwei rote Flecken zu sehen. Sie als Vampir-Bissstellen zu lesen, wäre paranoid; dass es Hautunreinheiten im Nacken eines Superstars sind, wie sie heute eigentlich digitalen Retouchen anheim fallen müssten, ist noch beunruhigender. Ein straubianischer Moment der Entblößung von Realität, Dinglichkeit als Endlichkeit im Rücken des alternden Tom Cruise; eine Markierung von Stauffenbergs Todesverfallenheit, stärker noch als die Statuette eines Sensenmanns, die (dort wo in Baiers Film ein Familienfoto steht) seinen Schreibtisch ziert.

»And like that – he's gone!« *Valkyrie* ist ein retroaktiv zu lesendes Mindgame-Melodram mit bestürzender Schlusseinstellung – aber ohne Schlusspointe. Das Ende produziert keinen »Aha-Effekt«, von dem aus sich alles Wahrgenommene relativierte. *Valkyrie* hat keinen Plot-Twist, weil das Komplott, das er zeigt, ja selbst schon *twisting*, Verdrehung ist; er leitet uns nicht an, ihn »von hinten« umzustülpen. Im Sinn einer Potenzierung von Queering, von Wendung des Recto ins Verso, gebietet *Valkyrie*, es beim Recto, bei Stauffenbergs Rücken, zu belassen, den Umstürzler nicht umzudrehen, sondern so zu lassen, auch auf dem Bauch liegen zu lassen, wie er in Afrika gestorben ist. *Valkyrie* ist ein queerer Film im höheren Sinn, ernst, ruhig, ein bisschen steif, im besten Sinn unspektakulär, »unoriginell«. Das Unoriginelle ist hier Konzept im Sinn des Repetitiven: Skandiert vom Pochen eines Musikthemas und dem Leitmotiv der Wiederholung von Händen, die auf einen Tisch schlagen oder pochen, kommen zahllose Details ostentativ zweimal vor: etwa die Radiomeldung, dass Hitler lebt, worauf Stauffenberg zweimal ungläubig flüstert »I saw the blast« (als meinte er die Detonation, die ihn in Afrika getötet hat).

Ein Film ohne Pointe, der einen Witz in Schwebe hält und einen anderen zweimal erzählt: Als einziger Juli-Film bringt *Valkyrie* das Attentat in der *Wolfschanze* zweimal, indem er die am 15. Juli in letzter Sekunde aufgeschobene Sprengung so ausführlich zeigt wie danach die erfolgte am 20. Juli. Damit ruft der Film bei wissenden wie auch »naiven« Publika strukturell Ungehaltenheit hervor: Ein (deutsches) Publikum, das weiß, dass der 20. Juli Stichtag ist, liest das Datumsinsert

»15. Juli« und denkt (ähnlich wie beim Anblick des plötzlich wieder zweiäugigen Stauffenberg): Typisch, nicht einmal das Datum kriegen die in Hollywood richtig hin! Ein Publikum, das vom »July 20th Plot« noch nie gehört hat, sieht, dass mit dem Datumsinsert »20. Juli« nochmal dasselbe beginnt wie am 15. Juli und denkt: Das ist aber billig, einfach denselben Spannungsschmäh zweimal zu bringen.

Die Antizipation am 15. Juli hat auch den Effekt, dass Stauffenberg der Ausruf »Long Live Sacred Germany« abgenommen wird: Im Kontext der Juli-Filme mutet es skandalös an, dass General Beck die letzten Worte Stauffenbergs vorwegnimmt; es ist aber nur konsequent, dass der Satz, mit dem ein queerer Egalitarist nichts anfangen kann, damit entwertet wird und ein bisschen aufgusshaft klingt, wenn Stauffenberg ihn bei seiner Exekution doch ausruft, wie aus Höflichkeit und unoriginell (auch ohne Finessen wie »secret Germany« o.ä.).

Unoriginell, nicht einzigartig, das ist Stauffenberg. Er ist Mann des Ersatzes: Stabschef im Ersatzheer, von Tresckow als »replacement« für einen anderen Verschwörer in die Runde eingeführt, wandelndes Ersatz-Glied, wissend, dass alle austauschbar sind, niemand verschont wird. Er treibt mit dem Ersetzen Scherz (etwa beim legeren Umgang mit dem Glasauge). Als Fromm ihm, zum zweiten Mal, diesmal mit Nachdruck, einen Hitlergruß abverlangt, macht er diesen als Clown, ostentativ laut, den knochigen Handstumpf stramm erhoben. Der Gruß mit Stumpf, den Baiers Stauffenberg 2004 noch trocken vor Hitler selbst angedeutet hatte, ist hier obszöne Entblößung (und aufgeschobene Vollendung des Hitlergrußes, den der Stauffenberg zu Beginn von *Der 20. Juli* 1955 in republikanischer Nonchalance zu erwidern verweigert hatte). Im Phantom-Glied von *Valkyrie* setzt sich die Kette behinderter Figuren in Singers Oeuvre fort: vom (vermeintlich) hinkenden, handversehrten Verbal in *The Usual Suspects* über Mutantenmentor Xavier im Rollstuhl zum hinkenden Niemand-Verschoner der Serie *House M.D.*, die Singer mit inszeniert und produziert. Unter allen Stauffenbergs ist der von Cruise gespielte der einzige, der so geht, als fehle ihm mit Auge und Hand der Sinn für den Raum: Mal torkelt er, mal ist er steif wie ein Roboter; der Fädenzieher als Marionette seiner selbst, jenes »Text- und Rollenaufsagegerät«, vor dessen Stauffenberg-Bild uns Cruise bewahren würde, wie Schirmmacher glaubte (siehe Kapitel 5); stattdessen hat Cruise den Mut zu watscheln. Dies zumal wenn Stauffenberg, wohl auch knieweich, zur Exekution

antritt und sein Adjutant ihm wie ein Pinguin nachtrötet (nicht etwa springt), sich rührend trotzig mit dem Rücken zu den Gewehren (»a target on my back«) vor ihn stellt und ihm einen Delay verschafft.

Wie in *Stauffenberg* und *The Plot to Kill Hitler* zählen in *Valkyrie* Stauffenbergs vorletzte Worte: An die Stelle der Anrufung des sehenden Herzens und des verschonten Sodom tritt der Satz, mit dem er den verzagten Olbricht noch vor dessen Erschießung pusht: »Look them in the eye. They'll remember you.« Sie werden sich erinnern. Die *prosthetic memory*, die Film ist, wird das *dis-memberment* der Körper in *re-membrance* aufheben: nicht in Gedächtnis als Versinnlichung von Herkunfts-Erde, sondern in Geschichte im Sinn von *Remembrancière*, als zergliederndes Ereignis, das Subjekte vom ethischen Boden absetzt.¹⁷⁶

»They'll Remember You«: Die so benannte Abspannmusik von *Valkyrie* zitiert im Sound den Score der Schlussmontage (und die Harmonien des Eurodance-Klassikers »The Key: The Secret«), im Titel Stauffenbergs Losung und im deutschen Chorgesang ein Goethe-Gedicht, das »Ein Gleiches« heißt: »Über allen Gipfeln / Ist Ruh, / In allen Wipfeln / Spürest du / Kaum einen Hauch; / Die Vögelein schweigen im Walde. / Warte nur, balde / Ruhest du auch.« So wendet sich *Valkyrie* schließlich zurück zum so sehr an Goethe orientierten *Es geschah am 20. Juli*, bestreitet die Affektbilder der Erleuchtung, die 1955 in Pabsts Inszenierung vor dem Marionette-Werden retten sollte (siehe Kapitel 1). Pabsts finalem Aufruf »Nun liegt es an uns...«, der keinen Abschluss setzt, antwortet Singers Film (der Pabsts Entscheidungsspiele mit Fernschreiben und Telefongabeln wiederkehren lässt), indem er keine Pointe setzt, den Geist *in suspense* stehen bzw. liegen lässt und *remembrance* als Verdrehung anruft: von »wahren Begebenheiten«, auf denen »das Folgende« laut dem ersten Schrifttitel »beruht« zur Ruh' über allen Gipfeln, stauffenbergau, zugleich ins Flache, Kostümierte, in dem Film Geschichte als »verlorene Prozesse« (Heide Schlüpmann) und Politik als Affekt aufführt. »Based on the incredible true story«, sagt eine *tagline*; unglaublich, was da alles passiert ist (und dass der Held nach zwei Minuten tot sein soll, darauf fällt ja niemand rein). »Über allen Gipfeln ist Ruh«: Das Gedicht heißt »Ein Gleiches«. Und das heißt: Herkunft aus dem gleichen Geschlecht, die nichts ist ohne egalisierende Akte, die die »Gleichheitslüge« gegen das Gegebene bewahrheiten.

Danksagungen

Dieses Buch wurde teilfinanziert aus meinem vom Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung (FWF) geförderten Forschungsprojekt »Geschichtlichkeit des Films: Hollywood und der Zweite Weltkrieg« am Ludwig Boltzmann-Institut für Geschichte und Gesellschaft, Wien. Teile dieses Buchs basieren auf Kapitel 7 meiner Dissertation *Kino, Krieg, Gedächtnis: Affekt-Ästhetik, Nachträglichkeit und Geschichtspolitik im deutschen und amerikanischen Gegenwartskino* (Universität Amsterdam 2007; Promotor: Thomas Elsaesser); Teile dieses Diss-Kapitels wiederum basieren auf meinem Vortrag beim Workshop *Zur Tat im Bild: Medienkulturelle Gedächtnisarbeit am Hitler-Attentat vom 20. Juli 1944* im Rahmen der von mir betreuten Reihe *CineMediAbend: Diskurskuscheln mit audiovisuellen Bildern* (Project Space Karlsplatz, Wien, 3. Juni 2004).

Für Mithilfe beim Buchmachen in unterschiedlichen Formen und Ausmaßen (vom Intensiv-Lektorat und -Layout bis zum Zurverfügungstellen von Funden und Witzen) danke ich sehr: Gabu Heindl und Joachim Schätz, weiters Karin Harrasser, Siegfried Mattl, Kathi Hofer, Heide Schlüpmann, Isabella Reicher, Maya McKechney, Thomas Ballhausen, Elisabeth Büttner, Judith Keilbach, Malte Hagener, Michael Wedel, Helmut Draxler, Michaela Wunsch, Christian Wallner, Monika Wulz, Amalia Kerekes, Michael Palm, Holger van Dordrecht, Peter Hörmanseder.

Ein Minimal-Oi an AugenklappenträgerInnen: Major »Skipper« Kurtz in *Kampfkommando Virus – Die ohne Hoffnung sind* (1991), Die Privaten Piraten (1984).

Wien-Erdberg, Jänner 2009

Einleitung

¹ Reinhart Koselleck: »Erfahrungsraum« und »Erwartungshorizont« – zwei historische Kategorien« [1976], bes. S. 352ff; ders.: »Darstellung, Ereignis und Struktur« [1973], bes. S. 149ff, in: ders.: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt/M. 1989

² Gilles Deleuze: *Logik des Sinns*. [1969] Frankfurt/M. 1993, bes. Kap. 2; ders.: *Das Zeit-Bild. Kino 2*. [1985] Frankfurt/M. 1991

³ Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. [1983] Frankfurt/M. 1989, S. 138, 147ff

⁴ Hermann Kappelhoff: *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*. Berlin 2004, S. 159; Gilles Deleuze, Félix Guattari: *Was ist Philosophie?* [1991] Frankfurt/M. 2000, S. 191

⁵ Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 91-97; ders.: *Das Zeit-Bild*, S. 111ff

⁶ Kappelhoff: »Shell shocked face. Einige Überlegungen zur rituellen Funktion des US-amerikanischen Kriegsfilms«, *Nach dem Film* 7, 2005 (Ausgabe »Kamera-Kriege«), <http://www.nachdemfilm.de>

⁷ Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, Kap. 12; ders.: *Das Zeit-Bild*, Kap. 1

⁸ Deleuze: Francis Bacon: *Logik der Sensation*. [1984] München 1995, Kap. 7, 12, 17

⁹ Ebenda, S. 63, 94, 98

¹⁰ Heide Schlüppmann: *Ungeheure Einbildungskraft. Die dunkle Moralität des Kinos*. Frankfurt/M., Basel 2007; Stanley Cavell: *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge (Mass.), London 1971

¹¹ Siehe Vivian Sobchack: *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton 1992; Laura U. Marks: *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham, London 2000; Jean-François Lyotard: »Was man nicht erfliegen kann, muss man erhinken« in: ders.: *Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens*. Berlin 1986; Thomas Elsaesser, Malte Hagener: *Filmtheorie zur Einführung*. Hamburg 2007. Zu einem deleuzianischen Ansatz zum filmischen Affektbild und -denken, der von Bildern einäugiger, handlungsgehemmter Welterschließung bei Deleuze und Ernst Mach, sowie von Lyotards »Hinken« ausgeht: Kathi [Katharina] Hofer: *Affektbilder, Affekthandlungen, Beziehungskrisen: Die Ereignishaftigkeit der Empfindung im Kino*. Diplomarbeit Universität Wien 2008

¹² Karin Harrasser: »Extensions of the working man. Von der Passung zum »passing«« in: Gabu Heindl (Hg.): *Arbeit Zeit Raum. Bilder und Bauten der Arbeit im Postfordismus*. Wien 2008, bes. S. 46, 54ff

¹³ Thomas Brandstetter, Karin Harrasser: »Entgliederung der Nation. Minenkrieg und Prothesenversorgung«, Vortrag im Rahmen der Ringvorlesung *Gefahr!*, Humboldt Universität zu Berlin, 4. Dezember 2006

¹⁴ Harrasser: »Extensions of the working man«, S. 57

- ¹⁵ Michael Hardt: »Affektive Arbeit« in: Marion von Osten (Hg.): Norm der Abweichung. Zürich, New York 2003
- ¹⁶ Deleuze: »Postskriptum über die Kontrollgesellschaften« [1990] in: ders.: Unterhandlungen 1972-1990. [1990] Frankfurt/M. 1993
- ¹⁷ Drehli Robnik: »Betrieb und Betrieb – Affekte in Arbeit. Bild-Werdung als Wert-Bildung im Kino« in: Gabu Heindl (Hg.): Arbeit Zeit Raum
- ¹⁸ Thomas Elsaesser: »Film als Möglichkeitsform: Vom Postmortem-Kino zum *Mindgame Film*« in: ders.: Hollywood heute. Geschichte, Gender und Nation im postklassischen Kino. Berlin 2008
- ¹⁹ Slavoj Žižek: Körperlose Organe. Bausteine für eine Begegnung zwischen Deleuze und Lacan. Frankfurt/M. 2005, Kap. 1
- ²⁰ Jacques Rancière: Das Unvernehmen. Politik und Philosophie. [1995] Frankfurt/M. 2002, bes. S. 111; ders.: Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien. [2000] Berlin 2006
- ²¹ Rancière: »Die ethische Wende in der Ästhetik und der Politik« in: ders.: Das Unbehagen in der Ästhetik. Wien 2007, bes. S. 128; ders.: Das Unvernehmen
- ²² Rancière: Film Fables. [2001] Oxford, New York 2006, Prolog und Kap. 7
- ²³ Elsaesser: Terror und Trauma. Zur Gewalt des Vergangenen in der BRD. Berlin 2007, S. 46
- ²⁴ Gerhard Botz: »Resistenz als Widerstand gegen Diktatur« in: Der Ruf des Gewissens. Widerstand gegen den Nationalsozialismus zwischen »Walküre« und »Radetzky«. Schriftenreihe der Landesverteidigungsakademie 5, 2005
- ²⁵ Doron Rabinovici: »Strategien des Widerstands«, Falter Steiermark 11, 2008; ders.: »Das große Nein«, Die Presse 7. 6. 2008
- ²⁶ Siegfried Mattl: »Nicht mehr, nicht weniger«, Der Standard 17. 7. 2004
- ²⁷ Hans Dichand: »Mein 20. Juli 1944«, Krone Bunt 18. 7. 2004
- ²⁸ Alain Badiou: Ethik. Versuch über das Bewusstsein des Bösen. [1993] Wien 2003, S. 99
- ²⁹ Siehe (anstelle eines Verweises aufs Gesamtwerk Siegfried Kracauers – und Miriam Hansens): Schlüpmann: Ungeheure Einbildungskraft; sowie: Robnik: »Siegfried Kracauer« in: Felicity Colman (Hg.): Philosophers on Film. London 2009
- ³⁰ Zur Bild-Kritik von NS-Biopolitik: Robnik: »Schatzi und Abfall. Nationalsozialismus im österreichischen Found-Footage-Film«, Zeitgeschichte 1, 2008
- ³¹ Elsaesser: »Classical/post-classical narrative (*Die Hard*)« in: T. Elsaesser, Warren Buckland: Studying Contemporary American Film. A Guide to Movie Analysis. London, New York 2002, S. 66, 78
- ³² Gerd R. Ueberschär: Stauffenberg. Der 20. Juli 1944. Frankfurt/M. 2004; Guido Knopp: Stauffenberg. Die wahre Geschichte. München 2008
- ³³ Rancière: Die Namen der Geschichte. Versuch einer Poetik des Wissens. [1992] Frankfurt/M. 1994, Kap. »Der Gründungsbericht«, S. 60, 77
- ³⁴ Siehe: Drehli Andreas Robnik: Kino, Krieg, Gedächtnis. Affekt-Ästhetik, Nachträglichkeit und Geschichtspolitik im deutschen und amerikanischen Gegenwartskino. Dissertation, Universität Amsterdam 2007, Kap. 1
- ³⁵ J. Laplanche, J.-B. Pontalis: Das Vokabular der Psychoanalyse. [1967] Frankfurt/M. 1973, S. 313-316; Jean Laplanche: »Interpretation between Determinism

and Hermeneutics: a Restatement of the Problem« [1992], »Notes on Afterwardsness« in: ders.: Notes on Otherness. New York, London 1999

³⁶ Walter Benjamin: »Über den Begriff der Geschichte« in: ders.: Illuminationen. Frankfurt/M. 1977

³⁷ Elsaesser: Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels. München 2002, Kap. 10; ders.: Terror und Trauma, Kap. 4

Kapitel 1

³⁸ Goebbels Reden. Teil 2: 1939-1945. Düsseldorf 1972, S. 343, 347f

³⁹ Claudia Dillmann, Ronny Loewy (Hg.): 2 x 20. Juli. Die Doppelverfilmung von 1955. Frankfurt/M 2004

⁴⁰ Vgl. Aleida Assmann: Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik, München 2006, S. 243

⁴¹ Dillmann, Loewy (Hg.): 2 x 20. Juli, S. 19, 33

⁴² Ebenda, S. 23f

⁴³ Der gerichtliche Antrag der Ariston, Produktionsfirma des Pabst-Films, der Konkurrenzfirma CCC die Benützung des Titels *Der 20. Juli* zu untersagen, wurde im April 1955 abgewiesen, mit der Begründung, dieses Datum sei in die Geschichte eingegangenes Allgemeingut. Allerdings ließen beide Firmen Vorsicht walten bei der Nennung historischer Akteure, deren Namen nicht als geschichtsgängiges Allgemeingut betrachtet werden konnten; in *Es geschah am 20. Juli* wurde gar der Name des zusammen mit Stauffenberg exekutierten Verschwörers Oberst Mertz von Quirnheim in »Kerst von Dürnstein« geändert. (Ebenda, S. 40)

⁴⁴ Ebenda, S. 50

⁴⁵ Vgl. François Truffaut: Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht? [1966] München 1973, S. 62ff

⁴⁶ Vgl.: Pascal Bonitzer: »Hitchcockian Suspense« in: Slavoj Žižek (Hg.): Everything You Always Wanted to Know about Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock). London, New York 1992; Žižek: »Das Einzelne: Hitchcocks Universum« in: ders. (Hg.), Ein Triumph des Blicks über das Auge: Psychoanalyse bei Alfred Hitchcock. Wien 1992; Deleuze: Das Bewegungs-Bild, S. 267-275

⁴⁷ G. W. Pabst: »Der Film der Zukunft« [1949] in: Filmarchiv Austria (Hg.): Geheimnisvolle Tiefe. G. W. Pabst. Wien 1998, S. 59, 61

⁴⁸ Deleuze: Das Bewegungs-Bild, S. 77-81

⁴⁹ Ebenda, S. 82

⁵⁰ Kracauer: »Das Ornament der Masse« [1927] in: ders.: Das Ornament der Masse. Essays. Frankfurt/M. 1963; Robnik: »Siegfried Kracauer«

⁵¹ Giorgio Agamben: »Noten zur Geste« in: ders.: Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik. [1996] Freiburg, Berlin 2001; ders.: Die kommende Gemeinschaft. [2001] Berlin 2003, v.a. Kap. 5, 7, 11

⁵² Deleuze: Logik des Sinns, Kap. 2; Rancière: Die Namen der Geschichte, Kap. »Der Gründungsbericht«; ders.: Das Unvernehmen, Kap. »Der Anfang der Politik«

⁵³ Deleuze: Das Bewegungs-Bild, S. 149

⁵⁴ Ebenda, S. 143

- ⁵⁵ Karl Prümm: »Dunkle Schatten und ein blasser Sieg der Vernunft. G. W. Pabst – *Der Prozeß* (1947/48)« in: Georg Haberl, Bernhard Riff, Gottfried Schlemmer (Hg.): G. W. Pabst. Münster 1990, S. 231
- ⁵⁶ Regine Mihal Friedman: »*Ecce Ingenium Teutonicum: Paracelsus* (1943)« in: Eric Rentschler (Hg.): The Films of G. W. Pabst. An Extraterritorial Cinema. New Brunswick 1990, S. 189, 195
- ⁵⁷ Michel Foucault: In Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesungen am Collège de France (1975-76). [1996] Frankfurt/M. 2001, S. 282-311; Agamben: Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben. [1995] Frankfurt/M. 2002
- ⁵⁸ Friedman: »*Ecce Ingenium Teutonicum*«, S. 196
- ⁵⁹ Ebenda, S. 194, 196
- ⁶⁰ Christa Blümlinger: »Der Zeit entkommen. Zu Geheimnisvolle Tiefe von G. W. Pabst« in: Ruth Beckermann, C. Blümlinger (Hg.): Ohne Untertitel. Fragmente einer Geschichte des österreichischen Kinos. Wien 1996, S. 219
- ⁶¹ Zit. n. ebenda, S. 216
- ⁶² Deleuze: Das Bewegungs-Bild, S. 175f
- ⁶³ Vgl. Prümm: »Dunkle Schatten und ein blasser Sieg der Vernunft«, S. 233
- ⁶⁴ Vgl. Deleuze: Das Bewegungs-Bild, S. 15-21
- ⁶⁵ Vgl. Friedrich Nietzsche: Zur Genealogie der Moral. [1887] München 1999
- ⁶⁶ Dillmann, Loewy (Hg.): 2 x 20. Juli, S. 60
- ⁶⁷ Sein Kinodebüt gab Preiss 1942, ebenfalls als Luftwaffenoffizier, im Propaganda-Revuefilm *Die große Liebe*, einem Film im Medienverbund von Kino/Revue/Radio. (Ausführlicher: Malte Hagener: »Volksempfänger, Wochenschau und Kriegsrevue. Alltag, Medien und Krieg in Spielfilmen des ›Dritten Reichs‹«, Nach dem Film 7, 2005: <http://www.nachdemfilm.de>)
- ⁶⁸ Vgl. Dillmann, Loewy (Hg.): 2 x 20. Juli, S. 33ff
- ⁶⁹ Der Hellscher heißt Peter Cornelius; den Namen teilt er mit einem Maler und einem Komponisten (beide deutsch, 19. Jhdt.), einem deutschen Fotografen, der im Entstehungsjahr von *Die 1000 Augen des Dr. Mabuse* seine Ausstellung *Magie der Farbe* präsentierte, und einem Wiener Sänger, der mit dem in diesem Kontext passenden Titel »Du entschuldige, i kenn di« ins Austropopgedächtnis einging.
- ⁷⁰ Marc Silberman: »Late Pabst: *The Last Ten Days* (1955)« in: Rentschler (Hg.): The Films of G. W. Pabst, S. 214. Silberman nennt Pabsts selten thematisierten Juli-Film en passant als Kinobeispiel für die Unschuldslgende über die Wehrmacht. Ein Symptom für die hartnäckige Marginalität von *Es geschah am 20. Juli* ist, dass Silberman ihn auf S. 215 nicht nur lapidar »inept« (»albern«) nennt, sondern auch seinen Verleihtitel falsch schreibt, nämlich *Jackboat Mutiny*. Es geht jedoch um Meuterei in (Offiziers-)Reiterstiefeln, also *Jackboot Mutiny*.
- ⁷¹ Tom Gunning: The Films of Fritz Lang. Allegories of Vision and Modernity. London 2000, Kap. 18; Deleuze: Das Zeit-Bild, Kap. 10, bes. S. 339
- ⁷² Mag das Verständnis von Front bzw. Stirn als denkendes Hirn der staatsbürgerlichen Vernunft weit hergeholt klingen, so ist es doch etwa über einen dem Stauffenberg-Attentat zeitgenössischen Sprachgebrauch verbürgt (wenn auch durch eine nicht nur in Sachen Sprachgebrauch problematische Autorität): In der Rundfunk-Ansprache von Goebbels am 19. April 1940 ist die Rede von »Schaffenden des Geistes und der Stirn«; gemeint sind Kopfarbeiter. Goebbels Reden. Teil 2, S. 41

- ⁷³ Küfer heißt hier der mit Stauffenberg verbündete SPD-Widerständler Julius Leber; rote Biesen (Streifen) an der Hose sind ein Ornat hoher Heeresoffiziere.
⁷⁴ Zit. n. Dillmann, Loewy (Hg.): 2 x 20. Juli, S. 55

Kapitel 2

- ⁷⁵ Foucault: »Nietzsche, die Genealogie, die Historie« [1971] in: ders.: Von der Subversion des Wissens. Frankfurt/M. 1987, 76ff, 84f
⁷⁶ Zu dieser deleuzianischen Sicht vgl.: Kappelhoff: Matrix der Gefühle
⁷⁷ Deleuze: Das Zeit-Bild, S. 107
⁷⁸ Patalas: »Der deutsche Film 1955«, zit. n. Dillmann, Loewy (Hg.): 2 x 20. Juli, S. 65
⁷⁹ Im Jahr vor *Triple Cross* spielte Plummer den Vater der österreichischen Trapp-Familie in *Sound of Music*, der als sangesfreudiger Hauptmann gegen die Nazis antritt – offenbar als Austrofaschist: In einer Szene trägt er prominent das Kruckenkreuz, Symbol des christlich-autoritären »Ständestaats« 1933-1938.
⁸⁰ Jonathan Meese: General Tanz. Drei Streifen für ein Halleluja. Berlin 2005
⁸¹ Deleuze: Foucault. [1987] Frankfurt/M. 1992, S. 92ff
⁸² Vgl. Rancière: Das Unvernehmen, Kap. »Demokratie oder Konsens«; ders.: Die Namen der Geschichte, S. 60, 77
⁸³ Robnik: »Running on Failure: Post-Fordism, Post-Politics, Parapraxis, and Cinema« in: Jaap Koojman, Patricia Pisters, Wanda Strauven (Hg.): Mind the Screen. Media Concepts According to Thomas Elsaesser. Amsterdam 2008
⁸⁴ Deleuze: Das Zeit-Bild, Kap. 9, Abschnitt 3
⁸⁵ John Thornton Caldwell: »Loss Leader. Event Status Programming / Exhibitionist History« in: ders.: Televisuality. Style, Crisis and Authority in American Television. New Brunswick 1995
⁸⁶ Für ein mit österreichischen Publikumsliebblingen vertrautes Publikum markant ist die Mitwirkung des Wiener Schauspielers Heinz Marecek: Eine kurze Szene mit Stauffenberg hat er in der Rolle von Dr. Hans Gisevius, einem Mitverschwörer, der nach dem 20. Juli aus Deutschland floh und bei den Nürnberger Prozessen als Zeuge der Anklage auftrat; Mareceks bekannteste Kinorolle ist der Dr. Rosenblatt, der in Franz Antels *Der Bockerer* (A/BRD 1981) als Jude vor seinen Mitbewohnern aus Wien flüchten muss und 1945 in US-Uniform zurückkehrt, um den Ur-Wiener Titelheld von jeder Schuld am NS-Terror freizusprechen.
⁸⁷ Zwischen Graf Ciano und Graf Stauffenberg spielte Dumont 1985 den Heiratsschwindler Ernesto, der eigentlich Harald heißt, in *Otto – Der Film*.
⁸⁸ Das stimmt wohl nicht ganz: So sehr dieses Buch auch auf vollständige Inventarisierung hinausläuft – das abendfüllende Fernsehspiel *The July Plot* (Rudolph Cartier, GB 1964) im Rahmen der BBC-Reihe *The Wednesday Play*, mit John Carson als Stauffenberg, konnte ich nicht sichten. Das gilt auch für den 103-minütigen DEFA-Film *Revolution am Telefon – Eine Dokumentation zum 20. Juli*, ebenfalls zwanzig Jahre nach dem Umsturzversuch inszeniert von Karl Gass; am Drehbuch schrieb Karl-Eduard von Schnitzler mit, der für sein TV-Magazin *Der schwarze Kanal* (1960-1989) notorische DDR-Propagandist.
⁸⁹ Deleuze: Das Bewegungs-Bild, S. 221

⁹⁰ Zur Fehlleistungperformance: Elsaesser: Terror und Trauma, Kap. 2; ders.: »Geschichte(n) und Gedächtnis. Zur Poetik der Fehlleistungen im Mainstreamkino am Beispiel von *Forrest Gump*« in: Irmbert Schenk et al. (Hg.): Experiment Mainstream? Differenz und Uniformierung im populären Kino. Berlin 2006

Kapitel 3

⁹¹ Vgl. Michael Palm: »See you in Pittsburgh. Das neue Fleisch in *Videodrome*« in: Drehli Robnik, M. Palm (Hg.): Und das Wort ist Fleisch geworden. Texte über Filme von David Cronenberg. Wien 1992

⁹² Günter Agde: »Der Sprung durchs Bild der Kamera. Stauffenberg und der 20. Juli 1944 im Film«, Zeitgeschichte-online, Juli 2004: <http://www.zeitgeschichte-online.de/md=20Juli1944-Agde>

⁹³ John Ellis: Seeing Things. Television in the Age of Uncertainty. London, New York 2000, S. 82

⁹⁴ Francesco Casetti, Roger Odin: »Vom Paläo- zum Neo-Fernsehen. Ein semio-pragmatischer Ansatz« in: Adelman/Hesse/Keilbach/Stauff/Thiele (Hg.): Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie, Geschichte, Analyse. Konstanz 2001, S. 327, 329f

⁹⁵ Zu Synästhetik in der Filmtheorie: Sobchack: »What My Fingers Knew: The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh« in: dies.: Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture. Berkeley, Los Angeles, London 2004; zur Sobchack-Exegese: Robnik: »Körper-Erfahrung und Film-Phänomenologie« in: Jürgen Felix (Hg.): Moderne Film Theorie. Mainz 2002

⁹⁶ Gräfin Stauffenberg verbat sich 1955 gegenüber den Machern von *Der 20. Juli* brieflich »jegliche[s] Abgleiten in die private Sphäre« des Widerstandshelden. Dillmann, Loewy (Hg.): 2 x 20. Juli, S. 27

⁹⁷ Vgl. etwa Judith Keilbach: »Gemeinschaft der Opfer. *Holokaust* (2000)« in: dies.: Geschichtsbilder und Zeitzeugen. Zur Darstellung des Nationalsozialismus im bundesdeutschen Fernsehen. Münster 2008

⁹⁸ Dillmann, Loewy (Hg.): 2 x 20. Juli, S. 56

⁹⁹ Zur Kritik des Traumakonzpts: Elsaesser: Terror und Trauma, Kap. 4

¹⁰⁰ Vgl. Michael Staudigl: »Das Trauma und die Logik des kulturellen Apparates« in: Stefan Nowotny, M. Staudigl (Hg.): Grenzen des Kulturkonzepts. Meta-Genealogien. Wien 2003

¹⁰¹ Zu den Begriffen Para-, Meta- und Archipolitik siehe Rancière: Das Unvernehmen, Kap. »Von der Archi-Politik zur Meta-Politik«

¹⁰² Ebenda, Kap. »Die Politik in ihrem nihilistischen Zeitalter«

¹⁰³ Ausführlich zu *Der Untergang*: Robnik: Kino, Krieg, Gedächtnis, Kap. 6

¹⁰⁴ Michael Geyer: »The Place of the Second World War in German Memory and History«, New German Critique 71, 1997, S. 40

¹⁰⁵ Ausführlicher: Robnik: »Saving one life: Spielberg's *Artificial Intelligence* as Redemptive Memory of Things«, Jump Cut 45, 2002: <http://www.ejumpcut.org>

¹⁰⁶ Pikanterweise sagte er davor: »Es lebe Deutschland. Es lebe Argentinien. Es lebe Österreich.« Hannah Arendt: Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen. [1964] München 1986, S. 371

¹⁰⁷ Vgl. Kappelhoff: Matrix der Gefühle, Einleitung, sowie S. 100ff

¹⁰⁸ Pierre Nora: »Zwischen Geschichte und Gedächtnis: Die Gedächtnisorte« in: ders.: Zwischen Geschichte und Gedächtnis. [1984] Berlin 1990; Alison Landsberg: »Prosthetic Memory: *Total Recall* and *Blade Runner*« in: Mike Featherstone, Roger Burrows (Hg.): *Cyberspace / Cyberbodies / Cyberpunk: Cultures of Technological Embodiment*. London, Thousand Oaks, New Delhi 1995; Sobchack: »Introduction: History Happens« in: dies. (Hg.): *The Persistence of History. Cinema, Television, and the Modern Event*. New York, London 1996; dies.: »What My Fingers Knew«; zur filmtheoretischen Konstellierung dieser Positionen siehe: Robnik: *Kino, Krieg, Gedächtnis*, Kap. 1

¹⁰⁹ [poh]: »Rheinischer Mordgesang«, *Der Standard* 27. 2. 2004

¹¹⁰ Frank Schirrmacher: »Ein Mann der Courage. Laudatio auf Tom Cruise«, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 30. 11. 2007

Kapitel 4

¹¹¹ Das andere Deutschland namens DDR kommt weit abgeschlagen auf Platz 2.

¹¹² Wulf Kansteiner: »Hitler according to Knopp & Co. or: The Radicalization of German Collective Memory in the Age of its Commercial Reproduction« www.uni-erfurt.de/nordamerika/doc/Papers_rtf/kansteiner.rtf

¹¹³ Zur *double inscription* vgl. Elsaesser: »Specularity and engulfment. Francis Ford Coppola and *Bram Stoker's Dracula* in: Steve Neale, Murray Smith (Hg.): *Contemporary Hollywood Cinema*. London, New York 1998, bes. S. 193

¹¹⁴ Zu Helmut Schmidt und Andreas Baader 1977 bzw. 1997 in *Todesspiel* vgl.: Elsaesser: *Terror und Trauma*, S. 59, 96ff

¹¹⁵ Kracauer: »Propaganda und der Nazikriegsfilm« [1942] in: ders.: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. [1947] Frankfurt/M. 1979, S. 327, 332, 335f

¹¹⁶ Der Vollständigkeit halber sei gesagt, dass die Kopplung von Knopp-Doku und *Frontal 21* bei der ersten Folge von *Sie wollten Hitler töten* dem »proletarischen« Widerstand gewidmet war: Der Ausgabe *Der einsame Held* (über den Handwerker und Hitler-Attentäter Georg Elser) folgte ein *Frontal 21*-Beitrag zur Untergrundtätigkeit der plebejischen »Edelweißpiraten«.

¹¹⁷ Goebbels Reden. Teil 2: 1939-1945, a.a.O., S. 347f

¹¹⁸ Götz Aly: *Hitlers Volksstaat. Raub, Rassenkrieg und nationaler Sozialismus*. Frankfurt/M. 2005

¹¹⁹ Rancière: *Das Unvernehmen*; ders. »Die ethische Wende«

¹²⁰ [poh]: »Rheinischer Mordgesang«

¹²¹ Knopp: *Stauffenberg*, S. 19

¹²² Um genau zu sein (und Knopps Buch zu folgen: ebenda, S. 126), ist Stauffenbergs Stabswagen ein »erbeuteter englischer Autobus«. Soll man sich den knallrot vorstellen wie in der London-Tourismus-Folklore? Bei Baier ist der Bus khaki, und dass Stauffenberg ein gekapertes Vehikel benutzt, passt gut zu ihm als Pirat. Um einem allfälligen Einwand zu begegnen, der klingende Nachname Färber des schwäbischen Oberleutnants in Baiers Film sei historisch nicht verbürgt: Der Oberleutnant, der sich tatsächlich (ebenda, S. 128) am 6. April 1943 unter Feindbeschuss in Stauffenbergs Bus meldete, trug den für Wortspiele unergiebigsten Nachnamen Zipfel. (Mehr in diese Richtung in Kapitel 6 dieses Buchs.)

Kapitel 5

- ¹²³ Joachim Fest: *Der Untergang. Hitler und das Ende des Dritten Reiches*. Berlin 2002; zur Kritik an Fest und Eichinger: Robnik: *Kino, Krieg, Gedächtnis*, Kap. 6; Aly: *Unser Kampf. 1968 – Ein irritierter Blick zurück*. Frankfurt/M. 2008
- ¹²⁴ Stefan George: »Hochsommer« [1890] in: ders.: *Gedichte*. Stuttgart 1960, S. 4
- ¹²⁵ Vgl. Dillmann, Loewy (Hg.): 2 x 20. Juli, S. 73; Ueberschär: Stauffenberg, S. 98f
- ¹²⁶ Eine Anspielung: Mitte April 1945 verbreitete die NS-Propaganda noch den Aufruf »Berlin bleibt deutsch, Wien wird wieder deutsch!«.
- ¹²⁷ Keilbach: *Geschichtsbilder und Zeitzeugen*, S. 115-125
- ¹²⁸ Ueberschär: Stauffenberg, S. 23
- ¹²⁹ Johann Wolfgang Goethe: *Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand*. [1774] Stuttgart 1978, S. 72f
- ¹³⁰ Harrasser: »Body Politics. Prothetische Körper als Metaphern des Sozialen« in: Marlen Bidwell-Steiner (Hg.): *Körpermetaphern als Geschlechtermetaphern*. Innsbruck, Wien, München 2009
- ¹³¹ Foucault: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*. [1976] Frankfurt/M. 1983
- ¹³² Agamben: *Homo sacer*, bes. S. 81-95, S. 175-189
- ¹³³ Vgl. die ideologiekritisch gebrauchte Chiffre »Affects ·R' Us« bei Pettman und Clemens: Sie steht für ein Selbst-Bild, das Wohlstandszonenbevölkerungen kultivieren – als Monopolisten von Empfindlichkeit und empfindsame Opfer emotionaler Erpressung durch Asylwerbende (oder »Gutmenschen«, Restitutionsklagende...). Justin Clemens, Dominic Pettman: *Avoiding the Subject. Media, Culture and the Object*. Amsterdam 2004, S. 119ff
- ¹³⁴ Hito Steyerl: *Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld*. Wien 2008, Kap. 1
- ¹³⁵ Ausführlich dazu: Robnik: *Kino, Krieg, Gedächtnis*, Kap. 6
- ¹³⁶ Deleuze: *Bergson zur Einführung*. [1966] Hamburg 1989, S. 72ff; ders.: *Das Zeit-Bild*, Kap. 1, Abschnitt 3, Kap. 4, Abschnitt 2
- ¹³⁷ Agamben: »Noten zur Geste«; ders.: *Die kommende Gemeinschaft*, v.a. Kap. 5, 7, 11
- ¹³⁸ Rancière: *Das Unvernehmen*, z.B. S. 40, 109ff, 144ff; ders.: »Die Ethische Wende«, bes. S. 128, 137f
- ¹³⁹ Vgl. Deleuze: Foucault, S. 184-189
- ¹⁴⁰ Schirrmacher: »Die unmögliche Mission«, *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung* 8. 7. 2007; ders.: »Ein Mann der Courage. Laudatio auf Tom Cruise«
- ¹⁴¹ Schirrmacher: »Die unmögliche Mission«
- ¹⁴² Zu Reitz: Elsaesser: »Subject positions, speaking positions: From *Holocaust*, *Our Hitler*, and *Heimat* to *Shoah* and *Schindler's List*« in: Sobchack (Hg.): *Persistence of History*, S. 176; zu Eichinger: Robnik: *Kino, Krieg, Gedächtnis*, Kap. 6
- ¹⁴³ Wolfram Eilenberger: »Der Feind steht im Tor«, *Die Zeit* 4. 3. 2004
- ¹⁴⁴ *Es geschah am 20. Juli*: MDR Mo 19. und 20. Juli 2004; MDR 23. Juli 2007; 20. Juli 2004; *Der 20. Juli*: ZDF 11. Juli 2004, ZDF 18. Juli 2008; *Operation Walküre*: BR 20. und 21. Juli 2004; HR 18. Juli 2008; *Die Stunde der Offiziere*: ZDF 29. Juni 2004, Arte 19. Juli 04 (gleich nach Stauffenberg); *Virtual History – The Secret Plot to Kill Hitler* als einziger im Privatfernsehen: auf RTL II, jeweils

2004 und 2005 am 20. Juli. *Porträt eines Attentäters* wurde vermutlich seit dem 50. Jahrestag des Attentats 1994 nicht mehr gesendet. Den deutschen Kinostart von *Valkyrie* begleitete das ZDF am 13. und 20. Jänner 2009 mit dem Knopp-produzierten Dokudrama-Zweiteiler *Stauffenberg – Die wahre Geschichte* mit Peter Becker in der Titelrolle.

¹⁴⁵ Elsaesser: »The Blockbuster: Everything Connects, but Not Everything Goes« in: Jon Lewis (Hg.): *The End of cinema as we know it: American film in the nineties*. New York, London 2001, S. 21f

¹⁴⁶ Wie jede Hollywood-Großproduktion, die von historischen Ereignissen oder Katastrophen handelt, ist auch *Valkyrie* bei seinem Start von einem kleinen Schwarm an etwa zeitgleich veröffentlichten themenähnlichen Dokus umgeben. Die US-Spieldoku *Operation Valkyrie: The Stauffenberg Plot to Kill Hitler* von 2008 (Regie: Jean-Pierre Isbouts, mit Brian Gurley als Stauffenberg) harrt noch eines Termins; Kevin Burns' *Valkyrie: The Plot to Kill Hitler*, als Spielfilmbegleitdoku von Bad Hat Harry, der Firma von *Valkyrie*-Regisseur Singer, produziert, ist in den USA seit November 2008 im Fernseheinsatz.

Kapitel 6

¹⁴⁷ Elsaesser: »Fantasy Island: Dream Logic as Production Logic« in: T. Elsaesser, Kay Hoffmann (Hg.): *Cinema Futures: Cain, Abel or Cable? The Screen Arts in the Digital Age*. Amsterdam 1998, S. 156

¹⁴⁸ Vgl. Joachim Schätz: »Geschichte mit Tschinbumm«, *Falter* 33, 2007

¹⁴⁹ Rainer Unruh: »Den Kopf hingehalten«, *TV Spielfilm* 2, 2009

¹⁵⁰ Die dreijährige Valerie wird in *Valkyrie* (wie es bei Dreharbeiten mit Kindern häufig geschieht) von einem Zwillingsspaar gespielt. Stauffenbergs ältere Brüder waren Zwillingssbrüder; sein eigener Zwillingssbruder verstarb nach seiner Geburt (wie Aaron, Zwillingssbruder nicht von Moses, sondern Elvis). Hätte Stauffenberg am 20. Juli 1944 einen Zwillingssbruder gehabt, dann wären daraus resultierende *plot options*, Optionen für sein Komplott zwischen der *Wolfschanze* und dem Bendlerblock wie auch für den Plot eines Stauffenberg-Thrillers, nahezu unvorstellbar. Bleiben wir also auf dem Boden der Bilder.

¹⁵¹ Elsaesser: »Subject positions, speaking positions«, z.B. S. 166, 178

¹⁵² Vgl. Paul Arthur, »Primal Screen«, *Film Comment* 37, 4, 2001, S. 25

¹⁵³ Goethe: *Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand*, S. 59

¹⁵⁴ George: »Der Widerchrist« [1907] in: ders.: *Gedichte*, S. 34

¹⁵⁵ Deleuze: *Logik des Sinns*, v.a. Kap. 2

¹⁵⁶ Vor allem: Rancière: *Das Unvernehmen*; ders.: »Die ethische Wende«

¹⁵⁷ Paolo Virno: *Grammatik der Multitude. Öffentlichkeit, Intellekt und Arbeit als Lebensformen*. Wien 2005; Elsaesser: *Terror und Trauma*, S. 105ff

¹⁵⁸ Vgl. Deleuze: *Logik des Sinns*, S. 52

¹⁵⁹ Badiou: *Paulus. Die Begründung des Universalismus*. [1997] München 2002

¹⁶⁰ Kritisiert in: Rancière: *Das Unvernehmen*, S. 144; Badiou: *Ethik*, Kap. 1

¹⁶¹ Den Vorgesetzten spielt Bernard Hill, der in Teil 2 der *Lord of the Rings*-Saga den bekehrten König Theoden darstellte. Der im Fliegerangriff zu rettende Kamerad ist Pendant zur Figur Färber bzw. Zipfel in *Stauffenberg* (Kapitel 4).

¹⁶² Axel Milberg spielte 2004 in *Stauffenberg* den Fromm und 2005 in *Speer und er* abermals einen (Post-)NS-Karrieristen, nämlich Speers engsten Mitarbeiter vor und nach 1945. Beide Rollen spielte er an der Seite Sebastian Kochs.

¹⁶³ Vgl. Friedrich Nietzsche: *Die fröhliche Wissenschaft*. Frankfurt/M., Leipzig 2000, 344. Aphorismus

¹⁶⁴ Zur Kritik des Batman-Ethos: Schätz: »Schluss mit lustig«, *Falter* 34, 2008

¹⁶⁵ Auf den Remer von *Valkyrie* sind Attribute seines Adjutanten beim Einsatz am 20. Juli 1944 übergegangen, der in *Operation Walküre* ausführlich vorkommt: Der Mann, im Zivilberuf Kulturhistoriker, war Propagandaoffizier des Wachbataillons mit privaten Verbindungen zu Goebbels, die er für seinen Vorgesetzten Remer und gegen den Umsturz einsetzte.

¹⁶⁶ Allerdings zeigt die Tunesien-Szene im Hintergrund kurz »antike« (punische?) Torbögen, die als Ruinen Stauffenbergs Versehrtheit antizipieren.

¹⁶⁷ Es blitzt und donnert auch beim Coming-out von Lex Luthor in *Superman Returns*. Als Quasi-Mutant steht er zu Superman wie Magneto zu Xavier und wie Stauffenberg zu Olbricht: Auch Stauffenberg ist ein Luther der *lex*, der den Gesetzes-Text (Bibel bzw. »Walküre«) umschreibt und als (Pro-)Thesen per »Anschlag« neu aushängt. Er ist *nicht* Superman. Der um 1940 kreierte Superman gilt kanonisch als Allegorie für Juden unter Assimilationsdruck: Wie Xavier und Olbricht zwingt er seine Kräfte der Welt nicht auf, bleibt lieber *in the closet*.

¹⁶⁸ Carl Friedrich Goerdeler: *Politische Schriften und Briefe*. Band 2 (Hg. von Sabine Gillmann, Hans Mommsen) München 2003, S. 866, 872

¹⁶⁹ Christian Zentner (Hg.): *Der Zweite Weltkrieg*. Ein Lexikon. Wien 2003

¹⁷⁰ Zu dieser Sicht regt Nigel Morris' konsistente Deutung des Happy Ends von *Minority Report* als (Wunsch-)Traum des in Tiefschlaf versetzten, von Cruise gespielten, Augenprothesen tragenden Helden, an. Morris: *Empire of Light. The Cinema of Steven Spielberg*. London, New York 2007, S. 326ff

¹⁷¹ Die in Hollywood-Abspännen häufige Beteuerung »No animals were harmed in the production of this film« gilt hier wohl nicht. Die kleine Gelsenkillerrolle spielt der deutsche Semi-Star Wotan Wilke Möhring.

¹⁷² Vgl. etwa Elsaesser: »Specularity and engulfment«

¹⁷³ Rancière: *Disagreement: politics and philosophy*. [1995] Minneapolis, London 1999, S. 123; ders.: *Das Unvernehmen*, S. 132

¹⁷⁴ Elsaesser: »Film als Möglichkeitsform«; Robnik: »'We are grateful for the time we have been given': Zur Retroaktivität als medienkulturelle Erfahrungslogik anhand von Shyamalans *The Village*«, Blaser/Braidt/Fuxjäger/Mayr (Hg.): *Falsche Fährten in Film & Fernsehen*. Wien 2007

¹⁷⁵ Ein kognitivistischer Ansatz dazu: Maurice Lahde: »Der Leibhaftige erzählt. Täuschungsmanöver in *The Usual Suspects*«, *montage/av* 1, 2002

¹⁷⁶ Landsberg: »Prosthetic Memory«; Rancière: *Die Namen der Geschichte*

